

LO INACABADO EN LA ARQUITECTURA

Herman Hertzberger

Clara Rodríguez Lorenzo

LO INACABADO EN LA ARQUITECTURA

Herman Hertzberger

Clara Rodríguez Lorenzo

Arquitectura Singular
Jesús Ulargui
Clara.rodriguez.lorenzo@gmail.com

ES

RESUMEN. Esta investigación se propone analizar las estrategias mediante las cuales Herman Hertzberger construye una arquitectura, que pese a su concreción y materialidad física, consideramos inacabada. Una arquitectura que recoge el legado del Team 10 y se fundamenta en una estructura permanente que permite ser rellenada de diferentes maneras a lo largo del tiempo. Inacabada porque necesita de la interpretación del usuario para adquirir su significado, porque incita al habitante a participar en la determinación de su entorno y porque es capaz de absorber el cambio, adaptándose a diferentes situaciones.

PALABRAS CLAVE: usuario, inacabado, participación, interpretable, estructura, cambio.

EN

ABSTRACT. This research aims to analyze the strategies by which Herman Hertzberger build an architecture, which despite its concreteness and physicality, we consider unfinished. An architecture that reflects the legacy of Team 10 and is based on a permanent structure that can be filled in different ways over time. Unfinished because it needs the interpretation of the user to acquire its meaning, because it encourages the inhabitant to participate in the determination of their environment and because it is able to absorb change, adapting to different situations.

KEYWORDS: user, unfinished, participation, interpretable, structure, change.

Índice

<u>1. Introducción al concepto de lo inacabado</u>	3
Búsqueda de una definición de lo inacabado a través de distintas acepciones y disciplinas.	
Desde el esbozo y el non-finito hasta la performance y el concepto de especta-actor.	
<u>2. Team 10: el momento del cambio</u>	13
El Team 10 como catalizador del cambio de paradigma cultural del s. XX.	
Principales aportaciones de las distintas “voces” del Team 10	
<u>3. Herman Hertzberger: construyendo lo inacabado</u>	24
Herman Hertzberger como producto del Team 10.	
Estrategias de Hertzberger para construir lo inacabado:	
<u>_ La estructura de la repetición</u>	25
La idea de estructura y relleno. “Competece” y “performance”.	
El orden produce diversidad.	
<u>_ La Forma interpretable</u>	34
Reciprocidad entre Forma y uso.	
El usuario se transforma en habitante.	
<u>_ La dimensión de lo pequeño</u>	46
La articulación del espacio.	
Construir lo grande en lo pequeño y lo pequeño en lo grande.	
<u>_ La sugerencia del material</u>	55
El bloque de hormigón perforado en las Diagoon houses.	
Una invitación a la participación del usuario.	
<u>_ La apropiación a través de los objetos</u>	63
Los objetos como mediadores entre la arquitectura y el usuario.	
<u>4. Bibliografía</u>	74

Introducción al concepto de lo inacabado

Inacabado,da (adj): Aquello que no ha sido concluido, a lo que aún no se ha puesto fin.

Incompleto. Sin terminar, sin rematar.

La acepción común de inacabado se refiere a un objeto o acción que no ha llegado al estado definitivo que debe tener. Conocemos o presuponemos cuál es ese estado final y deducimos que aún le falta para ser completado, que es “a medias” o no enteramente, lo que está previsto que sea. Sin embargo, cuando pensamos en una obra de arte o en un proceso creativo no podemos prever el estado final al que se dirigen las cosas, ni cómo cree el artista que ha de quedar. Es entonces cuando lo inacabado adquiere una dimensión infinita de posibilidades de ser y es en ese aún por ser donde reside la belleza propia a lo incompleto.

Los esbozos poseen la capacidad de revelar lo esencial de la creación con mayor claridad que la propia obra hacia la que se dirigen. En estos dibujos, esculturas o maquetas, por definición inacabados, el artista consigue apresar de forma rápida y espontánea la verdadera intención de la obra, pues en ocasiones, los detalles de una ejecución minuciosa impiden ver lo que realmente la obra quiere ser. Es la cualidad evocadora que tienen los bocetos que realiza el artista previos a la obra, lo que los hace unos documentos fascinantes, que en numerosas ocasiones se convierten en piezas de gran belleza que desvelan el proceso de creación del artista.



Giulio Romano. Boceto de la alegoría de las virtudes de Federico II Gonzaga (1531-34)

Giorgio Vasari en su libro *Las Vidas: de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos* hace referencia a la facilidad y rapidez presentes en los bocetos de Giulio Romano. Valoraba sus dibujos por encima de sus pinturas, ya que éstas perdían en parte su gracia y perfección al evidenciar el esfuerzo del artista. Vasari emplea el término facilidad (*facilitas*) que introdujo Cicerón en su obra *El Orador*, de importancia decisiva en el Cinquecento en todos los

ámbitos de la vida cortesana. Cicerón establece que el perfecto orador debe mostrar una naturalidad y desenvoltura en el discurso, una cierta negligencia (*neglencia diligens*) frente a las reglas establecidas y disimular el esfuerzo empleado (*disimulatio artis*). En *El Orador* se valoraba el supuesto descuido, el aparente desenfadado y lo inacabado como síntoma de facilidad, naturalidad y espontaneidad. Es el concepto de facilidad lo que permite a Vasari admirar las obras inacabadas, los bocetos y la rapidez y naturalidad en los dibujos.

Vasari extiende esta idea al campo de la escultura, haciendo una comparación entre el acabado pulido de las galerías de los niños cantores de Lucca della Robia en Florencia con el realizado por Donatello años más tarde, de mayor tosquedad y forma abocetada. Resalta el valor artístico del *non-finito* y aprecia que las esculturas de Donatello al estar situadas a gran altura y distancia del observador quedan mejor.

“Sabemos por experiencia que todas las cosas que se encuentran lejanas, sean pintura o escultura, o cualquier otra cosa semejante, adquieren más garra y mayor fuerza si se dejan en un bello boceto que si se finalizan.

(...) incluso muchas veces parece que los bellos esbozos, habiendo nacido de un súbito furor del arte, expresan la inspiración en pocos golpes y que por el contrario, lo realizado con esfuerzo y con demasiada diligencia quitan la fuerza y el saber a aquellos que nunca saben cuando levantar la mano de la obra que realizan. (...) así las obras de los hombres excelentes en el arte del *disegno* son mejores cuando están hechas en un arrebato por la fuerza de aquel furor, que cuando se han ejecutado poco a poco con insistencia y con fatiga,”

Giorgio Vasari: *Las Vidas* (Florencia, 1550)



Miguel Ángel. Esclavo (1520)

Por otro lado, Vasari alaba la capacidad de acometer las más difíciles tareas de la pintura y la escultura sin dejar nunca de dar la impresión de soltura presente en la obra de Leonardo o Miguel Ángel, al que consideraba el maestro de la facilidad.

Fue precisamente Miguel Ángel el que popularizó la técnica del *non-finito*, que consistía en dejar las esculturas deliberadamente inacabadas. Para Miguel Ángel la escultura consistía en ir despojando a la piedra de sus capas exteriores, desnudándola hasta revelar su pureza original. La tarea del escultor consistía en descubrir la perfección oculta en la roca, “el alma de la piedra” y para ello debía aprender a escucharla pacientemente. Con la edad, fruto de la experiencia y la insatisfacción del artista, llegó a la conclusión de que su objetivo de desvelar lo divino a través de la escultura nunca podría llegar a ser alcanzado y nunca podría conseguir la liberación espiritual de la materia. En

consecuencia optó por dejar sus obras inacabadas como formas atrapadas en la piedra, que reflejaban los límites del hombre ante la creación.

La visión de Miguel Ángel sitúa al artista como mediador encargado de desvelar el alma de la piedra, pero plantea la imposibilidad de expresar esa perfección al tratar de materializarla. En este sentido, son numerosos los artistas que hacen referencia a la idea de que la obra nunca se termina, sino que es una capacidad, una posibilidad de porvenir, un esbozo de plenitud. Picasso pensaba que “terminar una obra sería como *acabar* con ella”. Esto implica que la obra no acaba nunca porque es imposible alcanzar la perfección, algo que Dalí expresó con la frase: “No temas la perfección, nunca la alcanzarás”. Esta idea está también presente en los escritos de Louis Kant y en su forma de entender el proceso de la creación arquitectónica.

“Un joven arquitecto vino a plantearme una cuestión: Sueño con espacios maravillosos; espacios que se elevan y se envuelven con fluidez, sin principio ni fin; hechos de un material sin juntas, blanco y oro. Pero cuando trazo la primera línea en el papel para capturar ese sueño, el sueño se convierte en algo venido a menos. (...)”

Esta cuestión trata de lo inconmensurable y lo conmensurable. La naturaleza, la naturaleza física es algo conmensurable.

Los sentimientos y los sueños no tienen medida, no tienen lenguaje; y los sueños de cada cual son algo singular.

Sin embargo, todo lo que se construye obedece a las leyes de la naturaleza. El hombre siempre es más importante que sus obras porque nunca puede expresar completamente sus aspiraciones. Y es que para expresarnos personalmente en música o en arquitectura, hemos de hacerlo a través de esos medios conmensurables que son la composición o el diseño. La primera línea sobre el papel es ya una medida de lo que no puede expresarse plenamente. La primera línea sobre el papel es algo venido a menos.

Louis I. Kant: *La Forma y el Diseño* (Nueva York, 1962)

Kant realiza una distinción entre lo inconmensurable, que son los sueños y el sentimiento y lo conmensurable, que es la naturaleza y el pensamiento. El sueño lleva en sí la voluntad de existir y de ser expresado, para lo cual es necesario emplear los medios conmensurables, pero al tratar de apresar el sueño, éste se vuelve inalcanzable. Sin embargo, quedarse únicamente en el Sentimiento y alejarse del Pensamiento significa no hacer nada. Por ello Kant nos dice que hemos de abrir la mente a la percatación, a la comprensión de lo que las cosas “quieren ser”. La percatación es el mecanismo mediante el cual el artista logra que el sentimiento y el pensamiento confluyan y originen la Forma. “La Forma es el qué, el diseño es el cómo”. Kant describe la Forma como algo perteneciente al mundo de lo inconmensurable, pues no tiene figura ni dimensión, es la pureza divina contenida en el espíritu de la piedra a la que hace referencia Miguel Ángel. El diseño pertenece a lo conmensurable y es relativo a las condiciones circunstanciales (presupuesto, cliente, dimensión del solar), es la habilidad del escultor para devastar la piedra con los medios materiales a su alcance.

Cuando Kant dice “el hombre nunca puede expresar completamente sus aspiraciones” refleja la insatisfacción del creador ante la obra, pues en su mente era más perfecta. Expresa así la imposibilidad de materializar lo inconmensurable. El deseo de crear es por tanto un proceso siempre inacabado, en su intento de lograr representar el sentimiento, pues es en el sentimiento donde tiene comienzo la creación.

En el caso de la música, aunque el artista crea una composición completa, ésta siempre permanece inacabada, pues cada interpretación será diferente. Esto hace de la música un arte en continua creación y transformación. Cuando Mozart habla del proceso creativo de la composición musical lo describe como ideas que le venían a la mente. Primero escuchaba las melodías en su cabeza y si algo le gustaba, lo retenía en la memoria para luego escribirlo. Al transcribirlo al papel, las ideas se iban haciendo compatibles con las reglas y las peculiaridades de cada instrumento, pero a él le parecía que aquello era una falsificación, una interpretación de lo que ya había escuchado en su interior.

En el Jazz, un tipo de música que tiene una concepción esencialmente interpretativa, queda patente este carácter incompleto de la obra, pues se basa en la improvisación, siempre abierto a las distintas concreciones en el espacio-tiempo. Existe una estructura base que permite que cada instrumento se exprese de manera individual y el resultado sea diferente cada vez se interpreta.

“En el Jazz la obra siempre está aún por hacerse. Su forma propia siempre se dirige al futuro, siempre espera una solución y no será una buena obra si no se dirige siempre hacia ese incesante re-hacer. (...)”

En el Jazz pues, interpretar es hacer la obra. Ciertamente, toda obra (desde una perspectiva hermenéutica coherente) vive siempre en sus interpretaciones (y no hay nada más allá de ellas), pero en el Jazz esto se radicaliza al máximo.”

Massimo Donà: *La Filosofía de la Música* (Barcelona, 2008)

Massimo Donà hace aquí referencia a la perspectiva hermenéutica, desde la cual toda obra está inacabada porque está abierta a las diferentes interpretaciones que se hacen de ella. La manera de comprender e interpretar el entorno que nos rodea depende del sujeto que lo observa; es producto del modo en que el ser humano se sitúa en el mundo. Todo individuo pertenece a una sociedad, a una determinada tradición en relación a su contexto y momento histórico, de tal modo que “el mundo de la vida” es el relato de la conciencia y las experiencias propias, con sus diferencias y especificidades. Por tanto solo existen perspectivas de la realidad, cada individuo solo puede explicar cómo lo ve desde su lugar. Esto es lo que Martin Heidegger denomina el *Da-sein*, el ser-ahí, el ser-en-el-mundo.

El hecho de que la palabra interpretar sea la que designe en nuestro idioma la acción llevada a cabo por los actores y los músicos, arroja sobre el término un significado creativo. Especialmente el teatro conlleva un trabajo de comprensión de una obra escrita por otros y una comunicación de ella hacia

los demás. Pero paralelamente a esa labor de ponerse en el lugar del personaje y hacer propias experiencias y sensaciones ajenas, al interpretar una escena el actor también se convierte en creador y su actuación en algo personal. Podemos considerar entonces que al interpretar una obra, ya sea musical, teatral, plástica o de cualquier tipo, nos convertimos en re-creadores de la misma, participamos de ella y la hacemos nuestra. Como decía Paul Ricoeur, interpretar un texto es extraer el ser-en-el-mundo del autor, lo cual implica una re-elaboración del texto por parte del lector, puesto que el verdadero sentido del texto está ligado al momento del autor, pero también en gran medida a la situación histórica del lector.

Pero no solo existen tantas interpretaciones de un hecho como observadores, sino que también las interpretaciones de un mismo individuo son relativas al momento concreto en que se hacen y están sujetas al cambio, pues a medida que profundizamos en un tema nuestra mirada se va transformando y nuestro interés se va reformulando. Hans-Georg Gadamer hace referencia en su obra *Verdad y Método* a las formas provisionales de la comprensión y apunta que la interpretación se basa en preconcepciones o proyectos que van siendo corregidos a medida que se comprueba su falta de adecuación con las cosas. Esto supone asumir que existen infinitas revisiones del mismo tema, pues se trata de un proceso abierto en el que ninguna visión puede ser considerada última y definitiva.

Tiene por tanto lo inacabado también una dimensión temporal, implícita en ese no ser todavía y en el sentido en el que la interpretación de lo observado es algo que cambia, pues cambiamos nosotros y las circunstancias que nos rodean. Como dijo Heráclito, quien concebía el mundo como un continuo devenir donde nada es permanente excepto el cambio “No se puede entrar dos veces en el mismo río”.

Desde esta perspectiva ningún lugar es siempre el mismo lugar. Todo pasa por el filtro de nuestra percepción y nuestra experiencia y los lugares que visitamos son relacionados mediante la memoria a través de asociaciones con otros momentos y otros lugares. Nuestra mente crea su propia relación espacio-temporal, en la que los lugares y ocasiones no se referencian mediante metros y segundos, sino que pertenecen a una red tejida por las asociaciones emocionales e intelectuales que nuestra imaginación ordena y transforma.

“The past and the future are then contained in the span of the present. A sense of being ‘present’ within the present, of being contained in its temporal span, ensues. Awareness of duration is as gratifying as awareness of the passing instant is oppressive. The former opens time, renders it transparent, whilst the latter closes time, rendering it impenetrable, i.e. without dimension. However, as soon as man experiences duration he senses himself contained in time -included- and time contained in him. In coinciding with time furthermore he coincides with himself. There is then no difference between sense of duration and sense of being, not for that matter between these and the sense of the present, for the present is experienced as extending into the past and the future; past and future are created in the present”

Aldo Van Eyck. *The Interior of Time* (Forum, 1962)



Cartier Bresson. Tras la estación de St. Lazare, París, (1932)

Plantea aquí Aldo Van Eyck una concepción temporal de la experiencia del hombre en el que el pasado y el futuro están contenidos y creados en el presente.

Incluso una imagen, que representa un momento concreto, trasciende el presente y desencadena en nuestra mente procesos que van más allá de lo que muestran. Las fascinantes fotografías de Cartier Bresson capturan el tiempo, al retratar todo un suceso solo captando lo que él denomina el “instante decisivo” en el que todo está a punto de suceder. Retrata de esta forma un acontecimiento inacabado, una acción suspendida que queda congelada en una imagen y sin embargo trasciende más allá del segundo concreto que vemos reflejado.

Una fotografía que sintetiza la noción de instante decisivo es *Tras la estación de St Lazare*. En ella existe un antes: el hombre caminando por la escalera que crea unas ondas sobre el agua a su paso, y un después:

el aterrizaje sobre el charco, que anteceden y preceden al momento captado en el que el hombre se encuentra en el aire. La imagen contiene el pasado y el futuro y acumula la tensión y la incertidumbre del momento preciso, apelando a nuestra imaginación para completar la acción que relata.

Entendemos por tanto que la obra de arte necesita al espectador para existir. Es la interacción entre ésta y el observador la que hace que la obra siga viva en un continuo re-hacer. Se crean unos vínculos y relaciones interpersonales que tienen su origen en las asociaciones mentales que despierta en el espectador en base a su experiencia y momento histórico.

Esto lleva a la concepción de la obra como algo más que un objeto situado en el espacio, como apunta Marcel Duchamp, la obra se convierte en algo que invita al diálogo y a la discusión. Su famosa obra *Le Grand Verre* deja abierta la puerta a la imaginación del observador posibilitando infinitas lecturas, pues para Duchamp las miradas son las que dan sentido a los cuadros. Se abre un espacio para la negociación con el espectador, al ser las relaciones con éste las que definen el “coeficiente del arte”, que es la relación entre la intención de lo que el artista desea expresar y lo expresado no intencionadamente. Duchamp distingue dos factores importantes en cualquier creación artística: el artista por un lado, y por el otro el espectador, que con el tiempo se convertirá en la posteridad.

Podemos considerar entonces que la obra de arte solo adquiere sentido cuando alguien la mira. El crítico francés Serge Daney desplaza la atención del arte desde el objeto físico hacia el público cuando afirma: “toda forma es un rostro que nos mira”. De este modo queda implícito el papel protagonista del observador, pues si la forma nos mira a nosotros, somos nosotros los que con nuestra interpretación personal le otorgamos significado. Para que la forma se complete es necesaria la mirada del otro.

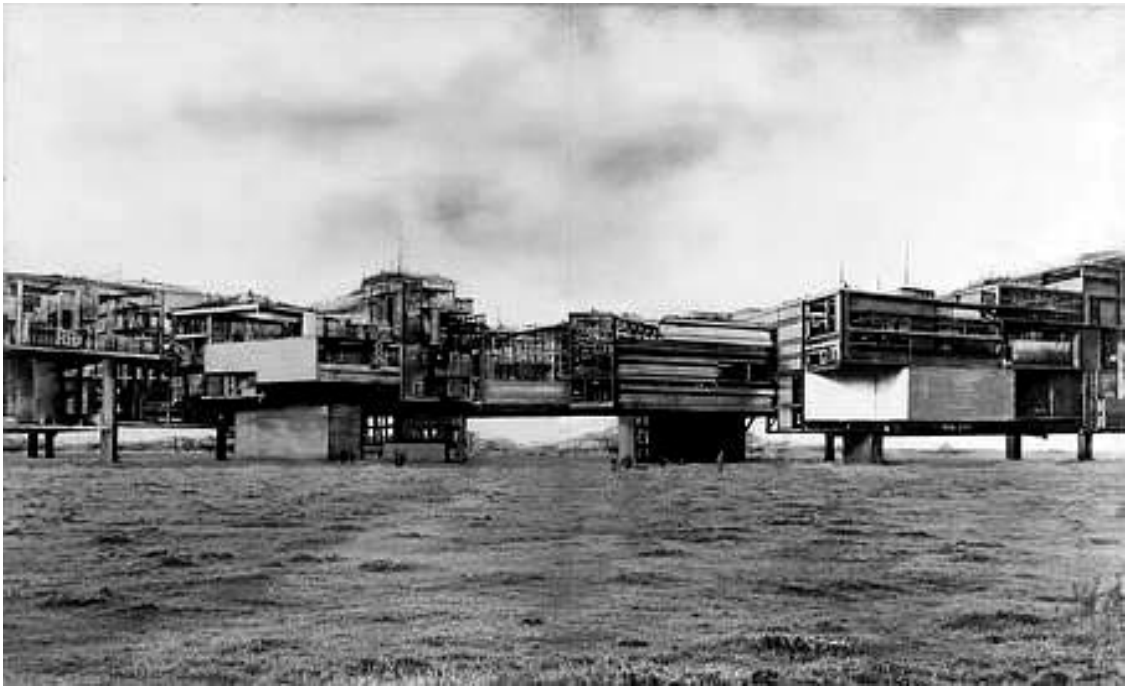
Cada vez es mayor la importancia que ha ido adquiriendo la visión subjetiva y la interacción entre la obra de arte y el público, lo que ha llevado al arte contemporáneo a basarse tan solo en esas relaciones que tienen lugar durante un cierto periodo de tiempo.

“No se puede considerar a la obra contemporánea como un espacio por recorrer (donde el “visitante” es un coleccionista). La obra se presenta ahora como una duración por experimentar, como una apertura posible hacia un intercambio ilimitado. (...) es decir, una forma de arte que parte de la intersubjetividad y tiene por tema central el “estar-junto”, el encuentro entre observador y cuadro, la elaboración colectiva del sentido.”

Nicolas Bourriaud. *Estética Relacional*. (Buenos Aires, 1998)

Nicolas Bourriaud en su libro *Estética Relacional* define el arte contemporáneo de los años 90 como un punto de encuentro en el que se produce una manipulación y comprensión de lo observado que va más allá del acto de completar la obra con la mirada. La obra requiere del espectador su paso a la acción y necesita de su participación directa. El formato ha pasado a ser el de los happenings y performances, basados en la cultura de lo interactivo. En los años sesenta un movimiento llamado Fluxus que incluía la música, el teatro y las artes plásticas, enfocó su campo de creación hacia el arte acción, eliminando la separación entre el productor como sujeto activo y el consumidor como sujeto pasivo. Proponían la vivencia de un acontecimiento que posibilitaba la aparición de reacciones espontáneas del público y el artista, de manera que el concepto se elaboraba de manera improvisada. El arte en vivo o performance produce situaciones en las que el espectador se convierte en cocreador de la obra a través de sus reacciones. Se plantea así el carácter transitivo del arte frente a su concepción como mercancía y surge el concepto del especta-actor.

En el campo de la arquitectura hubo también en los años sesenta movimientos vanguardistas que entendían el arte como acción, como una actitud participativa del individuo hacia el entorno que le rodea. Los situacionistas, frente a las relaciones rutinarias y acomodadas que produce la sociedad capitalista con la ciudad, proponían la construcción de situaciones subversivas. Para ello empleaban los mecanismos de la “deriva”: deambular ininterrumpidamente por la ciudad descubriendo los efectos y emociones que ésta provoca en el individuo (psicogeografía) y el “detournement”: la descontextualización de elementos existentes para reorganizarlos creando nuevas situaciones.



Constant Nieuwenhuys. New Babylon, (1959)

La traducción en arquitectura de las teorías situacionistas la encontramos en la ciudad utópica de New Babylon, desarrollada por Constant Nieuwenhuys, en la cual se ensalza el papel del individuo como creador de su propio entorno. En ella se presenta a una sociedad lúdica que al liberarse del trabajo gracias a los medios automatizados de la producción, experimenta una vida nómada a través de una ciudad sin límites ni fronteras. El homo-ludens que habita en New Babylon transforma, renueva y recrea su mundo, que está en continua construcción y reconstrucción por sus propios usuarios. El crear se convierte, por tanto, en un acto colectivo, ya que cada uno actúa en un medio común y público de forma que se desencadenan reacciones espontáneas que a su vez provocan otras que dan lugar a nuevas situaciones. La vida es un viaje sin fin a través de un mundo que se transforma con tanta rapidez que cada vez es diferente.

“El hombre solamente puede vivir una vida a su medida si él mismo la crea. Cuando la lucha por la existencia no sea más que un recuerdo, por primera vez en la historia podrá disponer libremente de toda su vida. Podrá, con total libertad, dar a su existencia la forma de sus deseos. Lejos de permanecer pasivo ante un mundo donde se contenta con adaptarse, de una manera o de otra, a las circunstancias externas, deseará crear otro en el que todos consigan su propia libertad.”

Constant Nieuwenhuys *Manifiesto para New Babylon* (1974)

Constant considera la existencia de un instinto primordial del ser humano: el instinto creativo. Los individuos sienten la necesidad de transformar su entorno, ampliar su vivienda o adaptarla a las condiciones cambiantes a lo largo del tiempo en función de sus necesidades específicas.

Asumiendo estas premisas, son numerosos los proyectos que se plantean lo inacabado como punto de partida y plantean una vivienda evolutiva que tenga la capacidad de crecer y de ser construida por el usuario a lo largo del tiempo. Es el caso, por ejemplo, del asentamiento de Aranya en Indore, India. Balkrishna Doshi realizó un proyecto que partía de la construcción únicamente de una unidad muy básica de vivienda que contenía un baño y una habitación, y permitía el crecimiento progresivo en función de las necesidades. Este sistema ofrecía una amplia variedad de posibilidades de desarrollo en las que los usuarios podían elegir los materiales y la decoración de sus viviendas.

Pero el hecho de la transformación no solo ocurre a posteriori, en la interpretación y el uso que hace el usuario del espacio, sino que desde el primer momento el proyecto de arquitectura está sujeto siempre a cambios y condicionantes que lo modifican; el presupuesto, el ayuntamiento, los deseos del usuario, etc.

“Dejar que se deshagan los proyectos durante la obra. Sea porque el constructor impone el uso de los medios particulares con los que edifica. Sea porque es durante la obra cuando los usuarios, habitualmente neófitos, van comprendiendo la casa y aparecen dudas y rectificaciones. Da lugar a un resultado tranquilizador. Sin proponérselo el edificio se aleja de la arquitectura, y aquella parte de la realidad irreductible a la representación ocupa su lugar. (...) Una arquitectura otra, que deshaga el lenguaje, que cuanto menos lo abolle (en el sentido en el que Wittgenstein se refería al trabajo de los filósofos como el de producir abolladuras en el lenguaje) puede llegar a aparecer en última instancia si se dejan los canales abiertos durante el proceso de construcción para liquidar el proyecto.”

Josep Llinás. *Saques de Esquina* (Barcelona, 1994)

Lo inacabado toma como condición fundamental asumir la capacidad de abolladura de la arquitectura, supone aceptar la certeza de que no hay un final platónico del proyecto. Esta concepción de la arquitectura y la ciudad como organismos vivos que cambian, evolucionan y se adaptan a circunstancias locales extrínsecas lleva a entender el proyecto como el diseño del germen que producirá situaciones impredecibles e incontrolables. Se convierte así en una serie de concretas pero incompletas instrucciones iniciales que otorgan al usuario ciertos grados de libertad para su desarrollo personal y poder de definición de su entorno urbano.

Existe una belleza propia a lo incompleto, a las cosas aún por ser y al misterio del qué serán. Una belleza que reside en el hecho de que su constitución no ha llegado aún a la cristalización final, se trata de un procedimiento que se seguirá adaptando a lo largo del tiempo.

Lo inacabado posee un carácter prometedor, pletórico de posibilidades, pues encierra en sí aún todas las formas de ser. Esta incertidumbre sitúa al espectador como sujeto activo fundamental, involucrándole en el proceso creativo, ya que se solicita nuestra imaginación para adivinar lo que no está.

Es esta cualidad participativa la que dota al espacio de la capacidad de ser transformado o interpretado de distintas maneras según la mirada de cada individuo, que es el protagonista de nuestra profesión.

Un edificio no está acabado hasta que es apropiado por las personas que lo habitan, hasta entonces es un objeto a la espera de que la vida se despliega sobre él y lo transforme en verdadera arquitectura.

“Gozar de una obra de arte consiste en dar una interpretación, una ejecución, en hacerla revivir en una perspectiva original.”

Umberto Eco (1962)

Team 10: el momento del cambio

“The culture of particular form is approaching its end. The culture of determined relations has begun”
Piet Mondrian

A mediados de siglo se produce en el mundo un cambio de paradigma. La segunda guerra mundial produjo un cambio de ideología y un ambiente de transformación de la sociedad política y culturalmente, que desembocaría en los acontecimientos de Mayo del 68.

No se trata solo de la ciencia, que con el principio de incertidumbre de Heisenberg y la teoría de la relatividad de Einstein, vino a demostrar que el mero hecho de observar la realidad la altera. Espacio, tiempo, materia y energía no son ya términos absolutos, sino una única y compleja realidad de conceptos interrelacionados. El mundo del arte también experimenta la revolución del paso de las formas al de las relaciones de la mano de Mondrian, Ritveld, Brancusi, Arp, Miró, Klee y tantos otros.

La realidad ya no se puede medir con los mismos parámetros, se concibe ahora como algo inacabado, sujeto a la interpretación y medible solo en base a la experiencia personal. Los existencialistas como Merleau-Ponty o Martin Buber ponen a la persona en el centro del interés filosófico, como ser autónomo, libre y social. El mundo no es ya solo como lo conocemos, sino también como lo entendemos a través de nuestra propia perspectiva, la de la subjetividad. Según Foucault los fenómenos propios de la vida, el contexto cultural y las particularidades de la existencia condicionan el conocimiento.

La crítica hacia la modernidad y la vida cotidiana de Lefebvre y la sociedad del espectáculo de Guy Debord marcan la disconformidad con el producto de la sociedad de consumo del capitalismo de las vanguardias surrealistas y situacionistas.

Se vuelve la mirada al tercer mundo, pues la consolidación de las colonias europeas acerca otras culturas no occidentales, que provocan el surgimiento de la figura del etnólogo y un interés recurrente por la antropología como “observación participante”. Las teorías estructuralistas de Lévi Strauss buscan las estructuras comunes y constantes a todas las culturas. Defiende que los lenguajes difieren muy poco en sus estructuras profundas o principios fundamentales, aunque son muy variadas en sus manifestaciones superficiales, pues los sistemas de reglas poseen una capacidad generativa infinita.

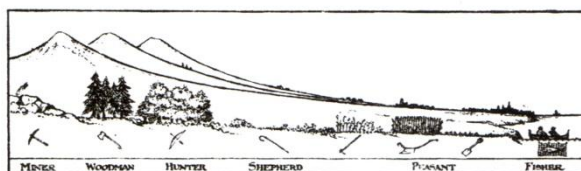
En definitiva una concepción del mundo y la sociedad que traslada el interés por la máquina lo universal y el desarrollo industrial hacia el individuo, lo particular y las estructuras sociales.

En el mundo de la arquitectura también se hace patente este cambio de valores, que provocó que durante los años 50 se generara un debate en el marco de los CIAM acerca de la arquitectura y la ciudad de post-guerra. Se abrió una discusión entre la generación que creó la institución y la de los miembros más jóvenes, que desembocó en la desaparición de los CIAM y de la que emerge el Team 10.

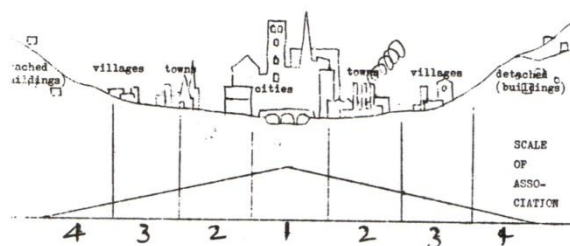
El Team 10 refleja el comienzo del cambio de mentalidad de una nueva generación de arquitectos que quería construir “la utopía del presente”. Para ello interpretaron las ideas de los años 30 y 50, posicionándolas en los 60, pero no fue hasta los años 70 que las ideas de éste grupo, o familia como lo definía Alison Smithson, fueron generalmente aceptadas. Esta nueva concepción de la arquitectura, cuyos intereses incluían la participación del usuario, fue un tema clave para la siguiente generación de arquitectos como Herman Hertzberger.

En el CIAM VIII que tuvo lugar en Hoddeson (Inglaterra) en el año 1952, surgen discrepancias respecto al método de comparación de propuestas empleado hasta ahora, que se basaba en la separación de funciones que establecía la carta de Atenas (1943). La retícula de 21x33 cm que estableció Le Corbusier en 1949 como herramienta de pensamiento, se organizaba entorno a cuatro categorías: vivienda, trabajo, recreación y transporte. Esta estructura cartesiana era defendida por los miembros más mayores como una buena forma de comparar proyectos gracias a su carácter analítico

de aplicación universal. Sin embargo, la nueva generación la encontraba inadecuada para tratar la nueva realidad de posguerra. El grupo inglés MARS fue el más crítico hacia la retícula y propusieron añadir categorías específicas relativas al contexto y escala de los asentamientos. La respuesta del CIAM a las sugerencias de los jóvenes fue crear la categoría del núcleo urbano (“core”), un concepto inspirado en la sección del valle de Geddes, sociólogo y urbanista muy influyente en Inglaterra durante los años 40 y 50. Sus teorías urbanas fueron empleadas para la reconstrucción de las ciudades inglesas y causaron gran impresión sobre Jacqueline Tyrwhitt, directora de MARS entonces y muy involucrada en la organización del CIAM VIII.



Sección del valle Geddes



Interpretación de la sección del valle del Team 10

En el CIAM IX de Aix en Provence (Francia) en 1953 ambas generaciones coincidieron en la necesidad de producir un documento que fue llamado *La Charte de l'Habitat* para añadirse a la carta de Atenas. En esta ocasión los jóvenes utilizaron la retícula como una herramienta crítica. Una de las presentaciones más controvertidas fue la de los Smithson, que asistían al congreso por primera vez. Sustituyeron

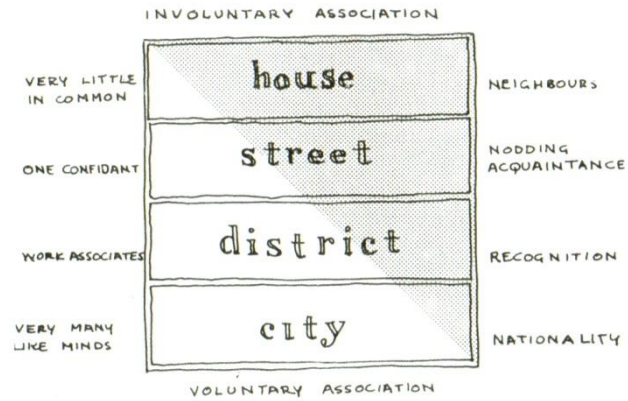


Diagrama de las escalas de asociación (Los Smithson)

la división en funciones del CIAM por las categorías de casa, calle, distrito, ciudad y relación. Hacían una reinterpretación de la sección del valle de Geddes, entendiéndola como un orden que estructura comunidades de grados de complejidad variables, a lo que denominaban “escala de asociación”.

“It is important to realize that the terms used: house, street, district and city, are not to be taken as the reality but as the idea and that is our task to find new equivalents for these forms of association in our new, non-demonstrative society.”

Alison Smithson *the emerge of team10*

La exposición de su “urban re-identification” fue muy provocativa, negaba por completo el análisis convencional de los CIAM. Consistía en una serie de fotografías de niños jugando tomadas por el artista Nigel Herderson. Aunque respetaban la trama, no especificaban las categorías del eje vertical, y una figura humana con los brazos abiertos dominaba el centro de la composición. Expresaban así, el deseo de encontrar una manera de clasificar la realidad que incluyera todas las otras funciones que son difíciles de clasificar, pero forman parte de ella.

La insatisfacción generalizada con el CIAM IX originó un encuentro en Doorn (Holanda) promovido principalmente por los jóvenes del grupo británico y el holandés, con la asistencia de Jaap Bakema, Aldo Van Eyck y Peter Smithson, para tratar de formular un nuevo método de representación. De este encuentro surge el “Doorn Manifesto”, que puede ser considerado el documento fundacional del grupo.

Las críticas hacia el método y la institución de los CIAM, reflejaban la necesidad de un cambio profundo, el de un relevo generacional. Esto es algo de lo que los miembros creadores del CIAM eran conscientes, y por ello Gropius toma la iniciativa de transferir responsabilidad a la nueva generación de arquitectos que eran “capaces de ver más allá”. Querían promover un “nuevo CIAM” que diese

continuidad a la organización, y para liderar el nuevo grupo pensaron en Bakema, que ya era miembro del “viejo CIAM”.

“During these thirty years we have seen people coming to the fore who were born in the atmosphere of the present era: ... born around 1916 amid war and revolutions, just as a new war was stirring and in the middle of mayor economic, social and political crises. At the heart of the present era, they are thus the only ones who can intimately and profoundly sense the current problems, the goals to be pursued, the means of achieving them, the pressing urgency dictated by the economic climate. They are right in the middle of things. Their predecessors are out of it, they are no longer directly affected by the climate.”

Le Corbusier. (1956) archivos CIAM

Por este motivo se encarga la preparación del CIAM X al nuevo grupo de jóvenes formado por Jaap Bakema, Candilis, Aldo Van Eyck y los Smithson, entre otros, que acabarán adoptando el nombre de Team 10. Entre el grupo inglés y el holandés se generó un intenso debate interno en el intento de clarificar su nueva concepción del urbanismo a la vista del próximo congreso. Los Smithson insistían sobre la idea de las escalas de asociación, mientras Aldo Van Eyck y Bakema apostaban por una concepción de la casa y la ciudad integradas, no como entidades separadas. Los holandeses querían centrarse en aspectos más idealistas como los conceptos de umbral, crecimiento y cambio o la estética del número.

El CIAM X de Dubrovnik (Croacia) en 1956, considerado por muchos el último, tuvo un tono retrospectivo. Se dividió en dos comisiones, una formada por miembros fundadores como Sert o Gideon, que estudiaron diferentes aspectos de la carta del hábitat, y otra formada por el Team 10, que se centró en los conceptos de agrupación, movilidad, crecimiento y cambio y hábitat. El grupo MARS introdujo la idea de racimo (“cluster”), basada en la organización de las relaciones sociales humanas en pequeñas comunidades que generan otras más grandes al asociarse entre sí. Esta organización se traducía en una infraestructura física que servía de soporte de esas relaciones sociales, para lo cual analizaban las relaciones entre el tamaño de la población y la forma arquitectónica de acuerdo al diagrama de las escalas de asociación.

“The solutions to the individual dwelling have reached high standards, there has been an almost complete failure to produce solutions for the higher forms of associations. In most cases the grouping of dwellings does not reflect any reality of social organization, rather they are the result of political, technical and mechanical expediency”

Alison Smithson

Van Eyck presentó en Dubrovnik unos paneles titulados “Lost identity grid” donde mostraba sus playgrounds de Amsterdam. Los paneles tenían un diseño que recuerda las publicaciones de Cobra,

un grupo experimental holandés de artistas y poetas al que Aldo Van Eyck estaba muy ligado en esta época. El libro de Huizinga *Homo Ludens* (1938) tuvo mucha influencia sobre el grupo Cobra, especialmente para Constant y su proyecto de New Babylon. La concepción del juego como un instinto primario creativo y cultural también resultó inspirador para el trabajo de Aldo Van Eyck, que presta especial atención a la infancia.

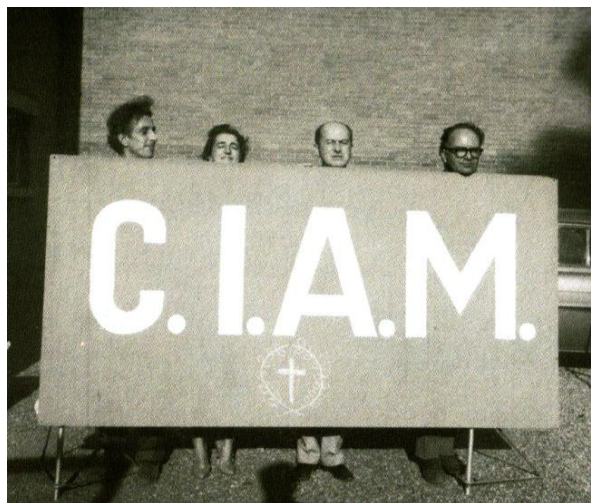
La presentación de Van Eyck venía a poner de manifiesto una manera humanista de entender la arquitectura, que con la imagen del niño, hacía referencia a la necesidad de potenciar la capacidad creativa del ser humano y promover una relación de éste y su entorno abierta a lo inesperado.

“Look snow! A miraculous trick of the skies - a fleeting correction. All at once the child is Lord of the City. But the joy of gathering snow off paralyzed vehicles is short-lived. Provide something for the human child more permanent than snow – if perhaps less abundant. Another miracle.”

Aldo Van Eyck. *The Child, the City and the Artist*

El Team 10 declara obsoleta la carta de Atenas, proponiendo una manera de concebir el urbanismo que considera cada problema una entidad, un ejemplo único de asociación humana en un momento y un lugar particular. Basan la idea de jerarquía en teorías socio-antropológicas de las relaciones humanas, lo que supone una ruptura decisiva con la posición del CIAM. Emplean conceptos que tienen connotaciones extra-tectónicas como: identidad, patrones de crecimiento, agrupación, umbral, infraestructura, movilidad, unidades asociativas y experiencias psicológicas del usuario, en vez de hacer alusión a elementos arquitectónicos como: ventanas, corredores, pilares, volúmenes o necesidades materiales. De esta manera proponen abrir la experiencia al ámbito de lo indefinido, no refiriéndose demasiado específicamente a significados particulares, sino buscando múltiples significados latentes.

El primer encuentro del “nuevo CIAM” tuvo lugar en Otterlo (Holanda) en 1959. La organización jerárquica se sustituyó por una más democrática en la que cada individuo se representaba a sí mismo, que se parecía más a las sesiones del CIAM antes de la guerra. Este encuentro supuso el fin de la institución, cuya muerte anunciaron algunos miembros del Team 10 cuando tras el congreso, se decidió no seguir utilizando ese nombre.

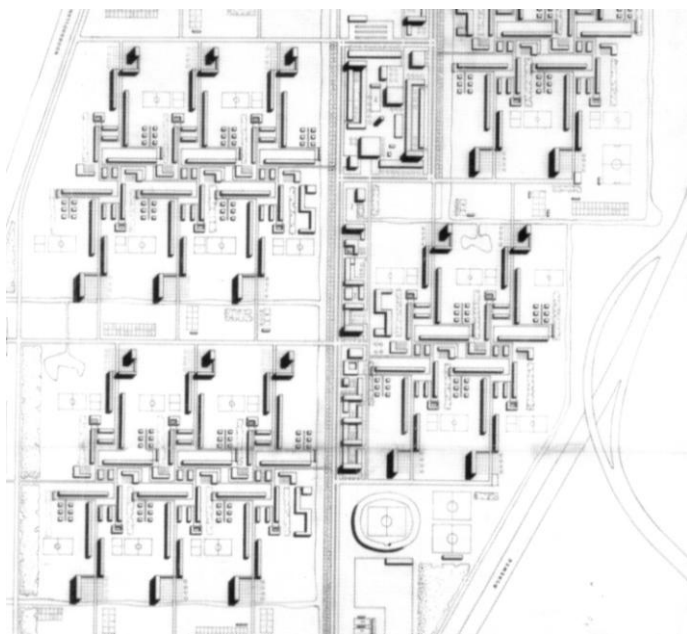


El Team 10 declara la muerte del CIAM (Otterlo 1959)

Son conscientes de la herencia que han recibido por parte de los fundadores y están agradecidos hacia los que son llamados los padres del Team 10, por ello existe una idea de continuidad con la labor de establecer las bases de la arquitectura y el urbanismo modernos, pero con cambios. Aunque continúan utilizando el método de comparar proyectos, prefieren proyectos concretos, construidos. Desaparece la estandarización de la presentación impuesta por la herramienta comparativa de la retícula y cada uno es libre de utilizar el sistema gráfico que más convenga a su proyecto. De este modo cambia la representación racionalista y determinista, que reflejaba los valores de la ciudad funcional del movimiento moderno de los años 20 y 30, por un método más empírico e interpretativo que es más acorde a la realidad a la que se enfrentaban a mediados de siglo. Los valores de la ciudad moderna de lo autónomo, lo estático y lo universal, cambian y pasan a ser los de la integración, el cambio a lo largo del tiempo y lo particular.

Entre los más de 50 invitados se podían distinguir tres enfoques incompatibles: El de los que aún seguían la carta de Atenas del CIAM, el del Team 10, que proponía una arquitectura abierta, inclusiva e interactiva como la extensión viva del funcionalismo, y el grupo italiano, que generaron uno de los debates más intensos con la presentación de la torre Velasca en Milán de Ernesto Rogers. El italiano, acusado de formalista por Peter Smithson, defendía que se trataba de dar una solución racional a problemas urbanos, que la forma no partía de la subjetividad, sino de la claridad y sinceridad de la estructura. Se revelaron dos enfoques diferentes respecto al papel de la historia en la arquitectura. Las críticas a la “tábula rasa” del urbanismo del movimiento moderno, que borraba toda relación con el contexto histórico y la consecuente pérdida de identidad, dieron lugar a diferentes interpretaciones de lo vernáculo. Por un lado la utilización de un lenguaje formal clásico del historicismo italiano que derivará en la *Tendenza* y *La Arquitectura de la Ciudad* de Aldo Rossi (1966), por el otro la crítica contextualista postmoderna de Venturi en *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura* (1966). Frente a estas interpretaciones, la visión de la relación con el contexto del Team 10 ofrecía diferentes ángulos de aproximación, pero todos ellos buscaban la integración de lo nuevo en el tejido existente, de manera que se transformaran mutuamente.

A partir de entonces el Team 10 comienza a reunirse por su cuenta. Más que un grupo, se trata de un conjunto de individuos, cada uno con una mirada diferente, que a veces coinciden en sus visiones, aunque generalmente tienen opiniones divergentes, pero que comparten la determinación por mantener vivo el debate de la cultura arquitectónica. Alison Smithson define la relación entre ellos una joven familia dentro del CIAM, “aunque con ciertos invitados”. En sus reuniones, que acaban siendo más parecidas a las de un grupo de amigos, discuten acerca de los proyectos que han construido, porque, aunque también se dedican a la docencia, les interesa el mundo real en el que las ideas se materializan y se ponen en práctica. De forma que muchos de sus encuentros son convocados para visitar los edificios que están haciendo en sus diferentes países de origen. Tratando de entender las aportaciones de algunas de las “voces” más representativas del Team 10, podemos hacernos una idea general de las ideas que se debatían estos encuentros.



Kennermerland (Bakema)

Bakema introdujo en su presentación de Dubrovnik el término “visual groups”. Su presentación consistía en una alternativa al desarrollo del distrito de Alexanderpolder, de Van Tijen y Maaskant en Rotterdam, que había sido arrasada en la guerra. Bakema concibe la unidad vecinal no solo como una unidad socio-geográfica, en la cual las personas se relacionaban en el tiempo y el espacio, sino también como unidades espaciales que podían entenderse y percibirse de manera visual. Se establecían tres tipologías de edificios, de baja, media y alta densidad, que generaban una serie de escalas de transición a través de las

relaciones visuales que se crean entre ellos. Inspirándose en los planes Americanos proponían la reconstrucción de la ciudad basándose en la idea de unidad vecinal que consistía en una estructura descentralizada organizada en una serie de barrios, cada uno con un núcleo de actividades y servicios públicos. La composición centrífuga articulaba las unidades de vivienda, de manera que los edificios no formaban una entidad cerrada, sino que generaban un espacio fluido entre los edificios. Bakema sigue trabajando sobre el desarrollo urbano de esta zona basándose en el mismo concepto, pero proponiendo una forma aún más coherente y articulada. Influenciado por el trabajo del artista Lohse, a quien conoce a través del CIAM, el distrito entero se compone de la misma manera centrífuga que hacía el barrio.

Los mismos principios de organización en unidades vecinales no centralizadas se aplican en el asentamiento de Kennermerland, esta vez en un entorno rural. En este caso la noción de grupo visual sirve también para crear una identidad a través del paisaje y relacionar el nuevo asentamiento con las poblaciones vecinas.

“To identify yourself with total space (to feel yourself at home in total space; which is the right of everybody!) asks for transitional scales in space conception from the largest scale (as big roads introduce) to the smallest scale of table and bed.

The last is of permanent character; the others are in permanent change.

Between the scale of universal existence and that of individual existence there is a manifoldness of transitional moments.”

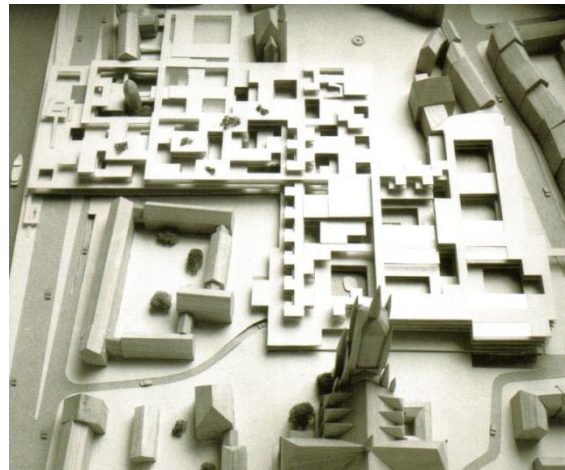
Jaap Bakema

Candilis-Josic y Woods por su parte, trabajan con las ideas de tallo ("stem") y "red ("web"). El término tallo, que tiene su origen en el "cluster", definía una estructura que incluía todos los servicios de las viviendas; educativos, comerciales, culturales, recreativos, carreteras y calles peatonales. El tallo se convertía en la infraestructura física y social de la zona residencial. Las funciones públicas se irían adaptando al tamaño y número de las viviendas en cada momento, serían proyectadas en fases. Este concepto es empleado en los proyectos para los planes urbanos de Bilbao, de Toulouse-Le Mirail urban o la universidad de Bochum.



Plan de Bilbao (Candilis, Josic, Woods)

Por otra parte la noción de red es una crítica a la separación de funciones de los desarrollos urbanos de posguerra. Se caracteriza por proponer una ocupación en la que lo público y lo privado están incluidos bajo el mismo edificio continuo. Esta idea es empleada para generar los proyectos como Frankfurt Römeberg o la Universidad Libre de Berlín, que se sustentaba en la idea del cambio continuo, la adaptabilidad y la posibilidad de crecimiento que la estructura de la malla hacía posible.



Frankfurt Römeberg (Candilis, Josic, Woods)

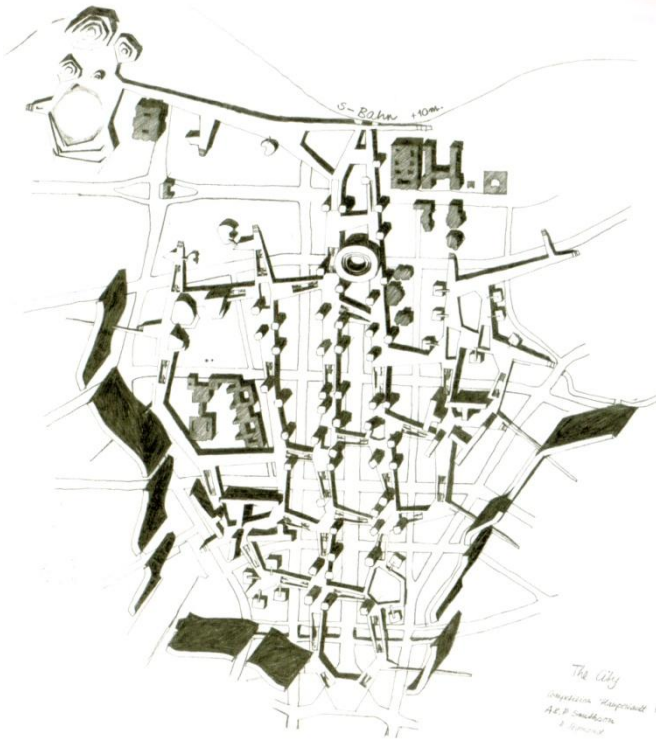
"Putting together, to create a whole which is greater than the sum of the parts...-a total synthetic order of all functions"

Shadrac Woods

Los Smithson plantearon en el concurso para Golden Lane "las escalas de asociación humana" ligadas a la infraestructura para solucionar "el problema de la identidad en una sociedad móvil". Estaban especialmente interesados en la nueva movilidad y los patrones urbanos físicos y sociales que reclamaba la reconstrucción de la ciudad moderna. Estos patrones debían conectar en vez de separar, permitiendo al mismo tiempo el crecimiento y el cambio que las funciones urbanas contemporáneas necesitaban. En el concurso para la ciudad de Berlín proponen una plataforma peatonal elevada, que se superpone sobre la trama urbana existente con un patrón irregular y se conecta a través de unos núcleos verticales con la ciudad antigua.

“The key to the plan and to the concept is in the patterns of movement. The motorcar creates new patterns and new ways of perception. They are in themselves spectacle and also platforms for seeing from.”

Peter Smithson



Berlin Hauptstad (Los Smithson)

El interés de los Smithson por el tejido urbano y la conservación de las tramas de la ciudad antigua, se hace evidente en el estudio que hacen de la ciudad de Cambridge. Buscan dar respuesta a las nuevas necesidades del tráfico rodado, para lo que proponen peatonalizar el centro antiguo de la ciudad y proporcionar una serie de aparcamientos estratégicamente situados.

El caso del edificio Economist de Londres denota una cuidadosa inclusión en el entorno urbano existente al mismo tiempo que lo transforma generando una plaza pública. El edificio se divide en tres volúmenes que dejan entre ellos un espacio libre elevado ligeramente sobre el nivel de la calle. Se crea así una zona peatonal intermedia entre ellos, que permite atravesar la manzana y supone una isla tranquila en el tráfico de la ciudad.

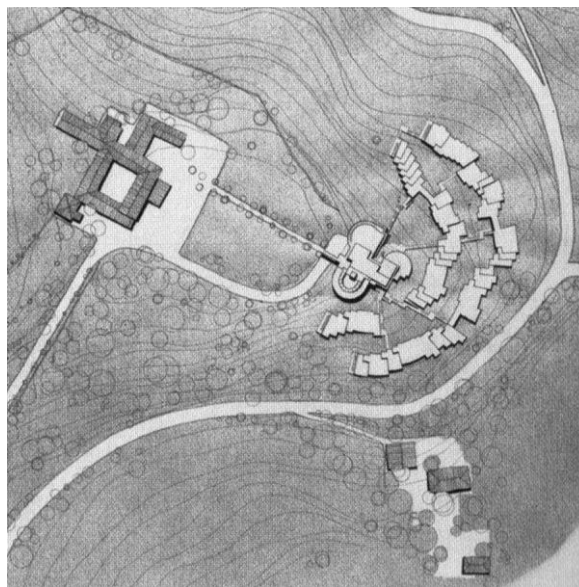
Giancarlo De Carlo analiza el tejido urbano de una manera más sensible y contextual cuando se enfrenta a la organización del masterplan para la ciudad de Urbino. El objetivo es proveer a la ciudad de una estructura física que la permita funcionar en el nuevo contexto moderno. Para ello realiza un estudio detallado de la morfología de la ciudad y los cambios que ha sufrido a lo largo de la historia, incluyendo las relaciones visuales que se establecen entre la ciudad y el paisaje del entorno. Propone una rehabilitación programática de la ciudad antigua que especifica los cambios que se permiten en cada edificio, bajo la premisa de conservar el centro histórico como una unidad formal independiente.

“The Masterplan does not interpret renewal of the historic center just as a mere improvement and modernization of buildings...but as radical restructuring of the city in patterns and forms capable of guaranteeing continuity between the existing and the new physical frameworks.”

Giancarlo De Carlo

Su proyecto para el colegio del Colle en esta misma ciudad consiste en un buen ejemplo de modernización que al mismo tiempo tiene en cuenta el entorno histórico y rural del contexto en que se inserta. De Carlo trata el conjunto como una totalidad de relaciones entre los espacios y los usuarios, que se conectan con el entorno y dialogan con el paisaje. El tratamiento de las tensiones entre la historia y la modernidad le convierten en el pionero de lo que más tarde se denominaría como “regionalismo crítico”.

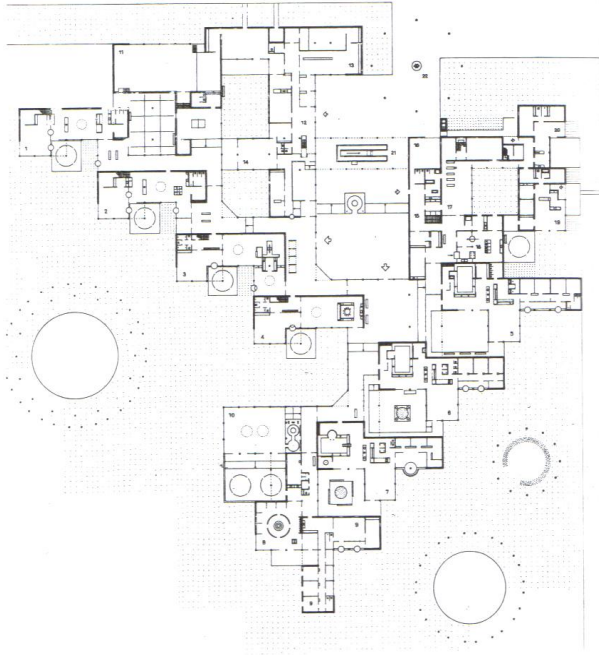
Giancarlo De Carlo asumió la dirección a partir del año 1978 de la edición de la revista *Spazio e Società*, que era hasta entonces la traducción al italiano de la publicación francesa a cargo de Lefebvre. La revista cubría un amplio rango de temas, que trataban como se forman las relaciones entre el espacio y la sociedad que lo produce. En ella se mostraba un especial interés por al tercer mundo y la exploración de las connotaciones geográficas y antropológicas. También se centraba en la investigación de los métodos de participación en el diseño. El principal objetivo era comprender la interacción del proyecto arquitectónico con el uso concreto que la sociedad hace de él, concibiendo al usuario de la arquitectura como un sujeto creativo en la transformación del espacio.



Colegio del Colle (Giancarlo De Carlo)

La preocupación central de Aldo Van Eyck era la “estética del número”, inspirado por el trabajo de Lohse y en objetos concretos de arte tribal, como las telas de Bakuba o los abalorios zulús. El tema de la vivienda en masa, o “building for the greatest number”, había sido introducido en el debate del Team 10 en Aix-en-Provence por Candilis y el equipo ATBAT, que trabajaron en Casablanca en el desarrollo de un patrón urbano que mantuviese las características vernáculas de los asentamientos del norte de África. A pesar del interés suscitado por este concepto, las ideas de Van Eyck en relación a este tema no tuvieron mucha aceptación en el círculo del Team 10.

Según Van Eyck, los proyectos debían intentar resolver los problemas estéticos que produce la estandarización de los elementos constructivos, para lograr la “armonía en movimiento” a través de la repetición de parecidas y diferentes unidades de vivienda. Para Van Eyck el trabajo de Lohse demuestra que la multiplicidad no implica necesariamente monotonía, sino que el ritmo impuesto por la repetición se subordina en sus cuadros a las leyes de un equilibrio dinámico.



Orfanato de Amsterdam (Aldo Van Eyck)

Aldo Van Eyck aplica lo que él denomina el “método configurativo” en la escuela de Nagele, donde propone una estructura análoga de asociación entre la parte y el todo. Sin embargo, el edificio que mejor representa esta nueva disciplina es el orfanato de Amsterdam. Consiste en la repetición de unas unidades residenciales que se articulan escalonadamente a lo largo de unas calles interiores. El resultado es un edificio policéntrico, en el que la identidad no desaparece con la repetición, por el contrario, se reafirma y se intensifica. La sucesión de espacios dentro de espacios materializa la idea del “umbral” como espacio intermedio que reconcilia conceptos hasta ahora

concebidos como opuestos; abierto-cerrado, parte-todo, unidad-diversidad, estático-dinámico,...ect. La identidad entre las partes y el todo produce que la configuración de este edificio evoque un crecimiento ilimitado.

“All systems should be familiarized one with the other in such way that their combined impact and interaction can be appreciated as a single complex system – polyphonal, multirhythmic, kaleidoscopic and yet perpetually and everywhere comprehensible.”

Aldo Van Eyck. *Forum* (1962)

Herman Hertzberger: construyendo lo inacabado

Desde 1959 a 1963 la publicación Forum, con Bakema y Van Eyck al frente, se convirtió en la plataforma desde la cual se avivaba el debate de la arquitectura en Holanda y en el Team 10. Aldo Van Eyck contó con Hertzberger para formar el equipo editorial de la revista cuando Hertzberger acababa de graduarse, de manera que presencié y compartí arduas discusiones entre los dos miembros del Team 10 y estuvo en contacto con las ideas que manejaban. Fue invitado por Aldo Van Eyck y GianCarlo De Carlo a varios encuentros y asistió a dos de ellos, pero no formó nunca parte del grupo, de hecho no se sintió aceptado y recibió múltiples críticas. Su amistad con Van Eyck, sus ideas y su entusiasmo, marcaron su formación y su trabajo profesional. El propio Herman Hertzberger se considera un producto de aquel grupo y reconoce la gran influencia que el Team 10 ha ejercido sobre su manera de entender la arquitectura.

"I'm much more a product of the Team 10 than a participant."

Herman Hertzberger (1991)

El hecho de que Hertzberger fuera de otra generación más joven y estuviera involucrado con las ideas del Team 10, pero no inmerso en la vorágine de las discusiones, probablemente le dio más perspectiva sobre todas las ideas que se debatían en sus reuniones. El grupo del Team 10 era un conjunto de "voces" de individuos, como hemos visto, muchas veces enfrentadas.

Hertzberger aglutina muchos conceptos y nociones que tienen su origen en las ideas debatidas en los encuentros del Team 10. Al escuchar las distintas "voces" desde cierta distancia y crecer con ellas, es capaz de aplicarlas de una forma coherente a través de su obra, que recoge algo de todas ellas. El Team 10 fue el catalizador de todos esos cambios que supusieron una ruptura con la hegemonía del movimiento moderno, pero las ideas que produjeron cristalizaron cuando fueron verdaderamente aceptadas, no como subversivas, sino como la base de la creación arquitectónica. De manera que su trabajo aúna los conceptos de cambio y crecimiento, identidad, apropiación, asociación, participación del usuario, forma abierta, o estructura... en definitiva aquello que hemos definido como "lo inacabado".

Por ello, esta investigación se propone analizar las estrategias mediante las cuales Hertzberger construye una arquitectura, que pese a su concreción y materialidad física, consideramos incompleta. Una arquitectura que necesita de la interpretación del usuario para adquirir su significado, que incita al habitante a participar en la determinación de su entorno y que es capaz de absorber el cambio, adaptándose a diferentes situaciones a lo largo del tiempo.

La estructura de la repetición

“Just as language is necessary to be able to express ourselves collectively in terms of structure, so a collective formal structure is necessary to be able to express oneself spatially in one’s environment (...) the restriction of a structuring principle (warp, spine, grid) apparently results not in a diminution but in an expansion of the possibilities of adaptation and therefore of the individual possibilities of expression.”

Herman Hertzberger.

El concepto de estructura se basa en las interrelaciones creadas por un conjunto de reglas sencillas que, paradójicamente, en vez de restringir la libertad, producen un rango infinito de posibilidades. En el juego del ajedrez, por ejemplo, la retícula del tablero impone una serie de normas restrictivas, que regulan los movimientos de las piezas y sin embargo, cada partida es diferente a la anterior. La combinación de las piezas y las relaciones entre sí, permiten múltiples variaciones en las jugadas. La sencillez del orden del tablero, su estructura, origina una gran libertad de movimiento, ya que permite que exista diversidad en cuanto a la forma en que cada persona se enfrenta al juego.

Para describir la estructura Hertzberger emplea los términos “competence” y “performance” utilizados por Chomski en sus teorías lingüísticas, que tienen su origen en los conceptos de “lengua” y “habla” desarrollados por Saussure y Lévi Strauss. Saussure fue el primero en estudiar la distinción entre la lengua; un instrumento colectivo, que supone una estructura formada por reglas gramaticales y sintácticas, que todo el mundo entiende y tiene a su alcance; y el habla como interpretación personal que cada uno hace del lenguaje y es capaz de expresar sentimientos muy personales de una manera única e individual.

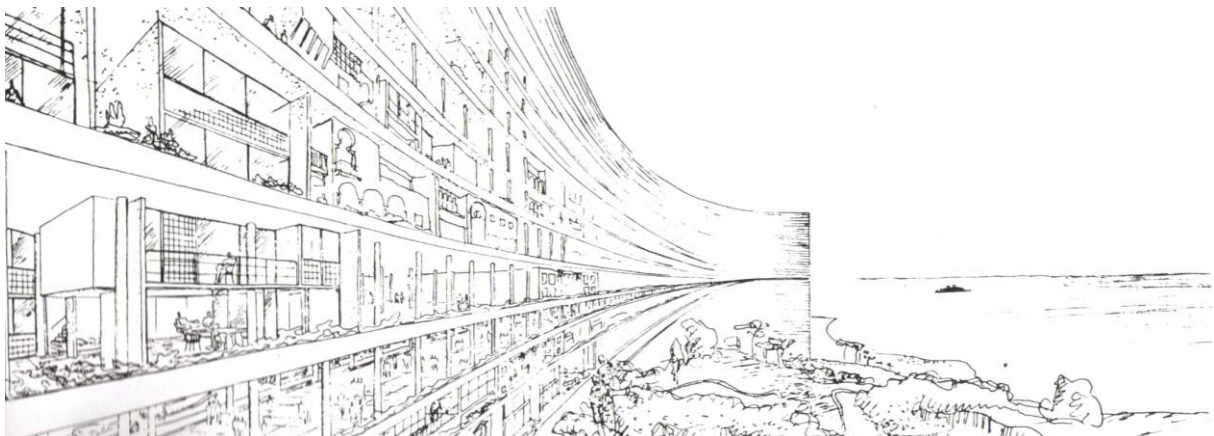
Hertzberger identifica “competence” con la aptitud de una forma para ser interpretable, a lo cual llama estructura, y “performance” como la manera en que la forma es interpretada en las distintas situaciones específicas, es decir, los diferentes usos que la estructura puede albergar, lo que la rellena.

Para ilustrar esta idea Hertzberger emplea la imagen del tejido. Éste se compone de la urdimbre (warp), que establece el orden básico del lienzo y crea la oportunidad de conseguir la mayor variedad de colorido posible con la trama (weft). De la misma manera la estructura colectiva constituye una especie de denominador común que reconcilia y posibilita la diversidad de las formas de expresión individuales. Por lo tanto establece Hertzberger que existe una relación de reciprocidad entre la estructura y lo que la rellena, pues se influyen mutuamente. La estructura ordena y sienta las

bases del sistema, en el cual se inserta el relleno y a su vez lo que la rellena determina la apariencia del resultado.

El proyecto de Le Corbusier para la ciudad de Argel de 1930 representa uno de los mejores y más influyentes ejemplos para ilustrar el pensamiento estructuralista. Consiste en una megaestructura ligada a la infraestructura de la autopista que propone explícitamente que los habitantes tengan la oportunidad de crear su vivienda de acuerdo a sus deseos. Los diferentes diseños y métodos constructivos pueden convivir armónicamente gracias a la unidad que proporciona la megaestructura. Ésta genera un orden superior mediante la repetición de un módulo espacial que marca la estructura portante, lo que da como resultado una gran diversidad en la ocupación.

Se trata de una estructura formal colectiva que genera la coherencia necesaria para que las distintas formas de expresión convivan en ella sin que la cantidad apabullante de individualidades den lugar al caos. Este ejemplo muestra como la restricción de un principio estructurante en vez de disminuir, aumenta las posibilidades de adaptación de un sistema a las necesidades personales de los usuarios.



Plan de Argel (Le Corbusier)

La metáfora de urdimbre y trama tiene una relación directa con el término mat-building, que incorpora en su significado la idea de construir una estructura basada en la malla o la matriz, como si se tratase de tejer una alfombra. Las características fundamentales del mat-buiding, que define Alison Smithson en su famoso artículo *How to Recognise and Read Mat-buildings*, se basan en las nociones de estructura, crecimiento y transformación, haciendo referencia en todo momento a la incorporación de la dimensión temporal en la arquitectura. La forma del mat-building está en continua evolución y cambio, siendo por tanto una forma abierta. De este modo se produce una arquitectura indeterminada que se entiende como una serie de relaciones entre las partes que lo componen.

“Teniendo en cuenta la disciplina de una estructura de sistema continuo, las funciones se pueden articular sin los resultados caóticos que se obtienen cuando solo se persigue la articulación de la

función sin establecer primero un orden total. De hecho es solamente desde esta estructura que puede articularse la función. Las partes de un sistema toman su identidad del propio sistema, Sin orden no hay identidad, sino solo el caos de elementos dispares en una competición sin sentido. Los sistemas tendrán más que las tres dimensiones habituales; incluirán la dimensión del tiempo. Serán lo suficientemente flexibles para permitir el crecimiento y la permutabilidad.”

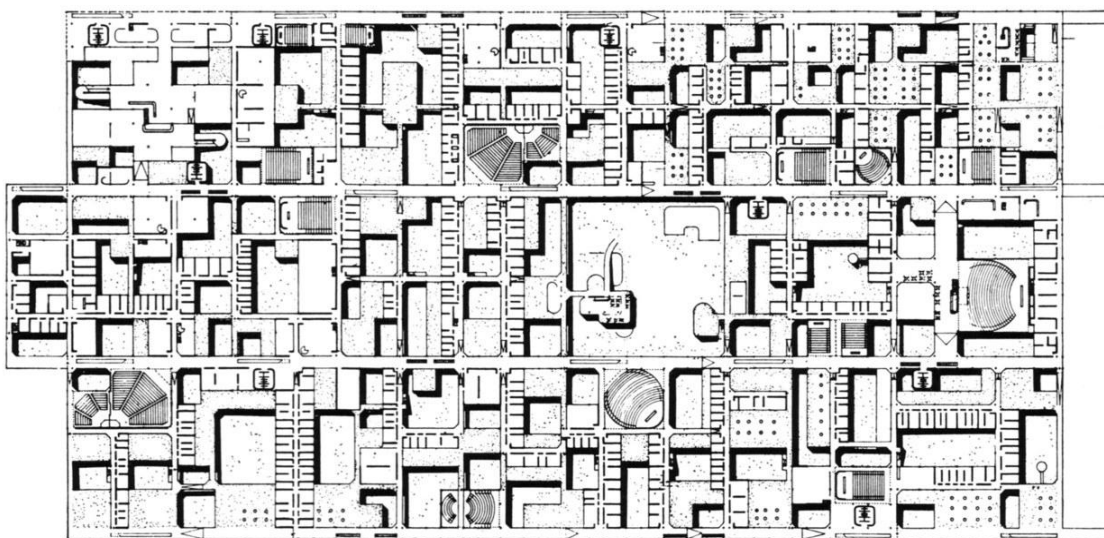
Alison Smithson. *How to Recognise and Read Mat-buildings*

El ejemplo construido que mejor representa las características del mat-building es la universidad libre de Berlín, aunque existen otros notables proyectos como el concurso para la ciudad de Frankfurt que propusieron también Candilis, Josic y Woods, o el hospital de Venecia de Le Corbusier.

El punto de partida de este edificio es la unificación del programa usualmente disperso que conforma un campus universitario. Un programa que además es variable y cambia con el tiempo, por tanto se plantea una organización basada en un principio de incertidumbre que permita la flexibilidad y la posibilidad de crecimiento.

Se crea entonces una estructura horizontal, o “ground-scraper” como lo denomina Shadrach Woods, que consiste en una serie interconexiones capaces de generar cohesión interna e interacción entre alumnos y profesores de distintas universidades. Se establece una red de circulaciones primarias y secundarias que no son una megaestructura, sino todo lo contrario, la mínima organización espacial posible, que sin embargo es capaz de crear la máxima libertad y oportunidad de relaciones sociales.

Sobre esta estructura se superpone el programa organizado de forma que posibilita la permutabilidad entre las distintas células, así como su expansión o decrecimiento si las necesidades lo requieren. El tiempo se concibe como un factor imprescindible a tener en cuenta. La movilidad pasa a ser uno de los temas centrales de los que ocuparse, la movilidad de los usos y la de las personas, por eso las distancias se miden en minutos que se tarda en recorrerlas a pie.



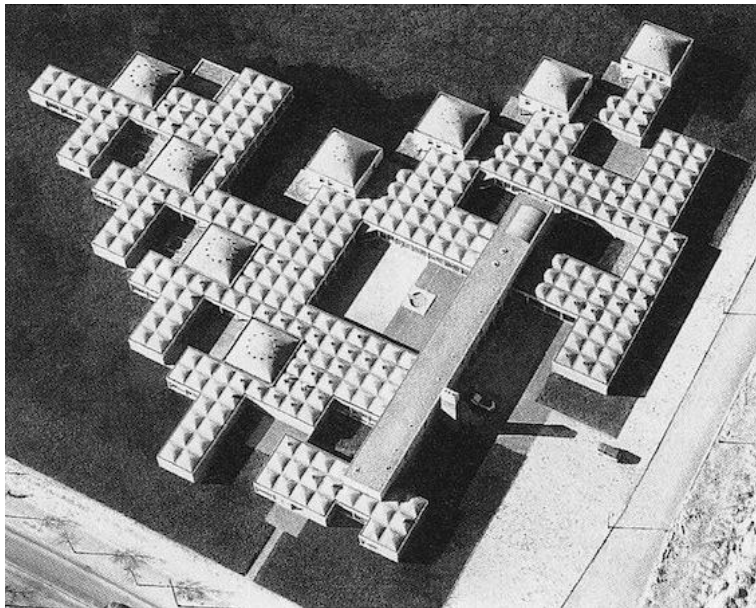
Universidad Libre, Berlín. (Candilis, Josic, Woods)

El resultado es un espacio descentralizado, donde ningún elemento tiene más importancia que otro, ni en dimensión ni en intensidad de actividades. Esto lleva a entender la arquitectura como reglas del juego, más que como un problema de composición de formas, que dejan al usuario la libertad de elección de cómo se rellena esta estructura.

Alison describe en su artículo el mat-building como la personificación del “anónimo colectivo” y trata de desvelar las características de estos sistemas “mirando hacia atrás”, a través de ejemplos de arquitecturas de la antigüedad, arquitecturas vernáculas como la mezquita de Córdoba o las medinas árabes.

La mezquita es un espacio descentralizado y desjerarquizado, generado por la repetición del mismo elemento constructivo. En este caso la estructura establece un orden, esa matriz espacial o tejido que lo hace capaz de ser ampliado y de absorber el cambio a lo largo del tiempo.

Por otro lado la medina árabe representa un ejemplo de la permutabilidad e interconexión a nivel urbano. Se trata de un sistema adaptable y flexible gracias a su composición a base de células elementales, que pueden intercambiar sus usos de manera espontánea. Esto que Alison define como una “especie de dispersión flexible” es lo que Aldo Van Eyck llamará la claridad laberíntica, haciendo referencia al orden presente en la configuración urbana típica de la Casbah.



Orfanato, Amsterdam. (Aldo Van Eyck)

En el caso del orfanato de Aldo Van Eyck la idea de crecimiento se sustenta sobre la repetición de una unidad mínima, que por agregación genera un sistema o una estructura espacial más que un edificio. Sus características como mat-building se basan en la unidad y orden reconocible en cada una de sus partes, y en la composición aditiva que permite el crecimiento mediante la repetición y la agrupación. Este edificio se organiza como una ciudad, en la que la sucesión de

lugares entre la casa, la calle y la plaza, se articulan formando un conjunto de unidades interrelacionadas. Existe una relación de reciprocidad entre las partes y el todo, que otorgan una sensación de unidad al conjunto. Podemos por tanto leer este edificio como un mat-building en cuanto a que se organiza de acuerdo a un principio estructurante que se hace visible desde el mobiliario hasta su situación en el entorno urbano.

“Los sistemas permanecerán abiertos en ambas direcciones, por lo que respecta a sistemas más pequeños dentro de ellos, así como sistemas mayores entorno a ellos (...) La ampliación y el carácter de los sistemas serán visibles, o como mínimo averiguables, a partir de la percepción de sus partes.”

Alison Smithson. *How to Recognise and Read Mat-buildings*

La reiteración geométrica presente en los mat-building se caracteriza por expresar un pretendido crecimiento ilimitado y la ausencia de jerarquía, que los convierte en sistemas capaces de adaptarse a nuevas situaciones de uso. Gracias a las leyes internas que le aportan orden y unidad al conjunto, pueden crecer o transformarse.

El edificio de la Centraal Beheer comparte algunas de las características definidas por Alison Smithson hasta ahora, aunque en su artículo se refiere a él como una ramificación del concepto de mat-building más cercano al “cashbaismo”. Esto se debe a que en este caso además de repetir una unidad espacial que se extiende horizontalmente, como sucede en el orfanato de Aldo Van Eyck, las células se apilan unas sobre otras, creando un desarrollo en altura.

En esta ocasión Hertzberger va más allá de la reiteración geométrica que se da en el orfanato e identifica el módulo con la unidad constructiva, espacial y funcional.



Central Beheer, Apeldoorn. (Herman Hertzberger)

El proyecto se genera a través de la repetición de esta única unidad espacial, creando una trama que se gira 90° respecto al eje de la calle. Los módulos se separan unos de otros dejando un espacio vacío entre ellos y se conectan con unos puentes, que establecen un sistema de circulaciones continuo a lo largo de todo el edificio. El resultado es un espacio homogéneo no jerarquizado, que puede ocuparse de diferentes maneras.

Hertzberger recurre a la forma del cuadrado, que gracias a su sencillez como forma elemental es capaz de acomodar todas las necesidades del programa. Estas unidades espaciales son por tanto polivalentes, es decir, pueden intercambiar sus funciones. Responden así a las exigencias de un programa de oficinas, donde hay cambios constantes de organización y ajustes de la dimensión de los departamentos.

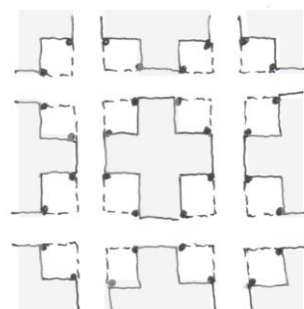
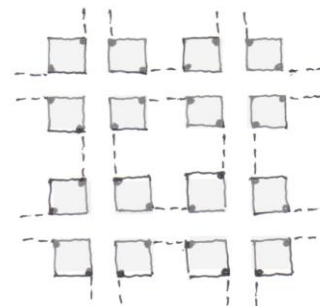
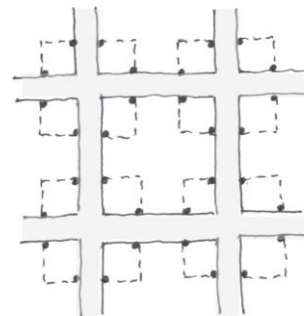
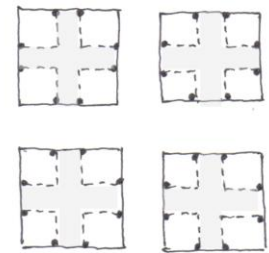
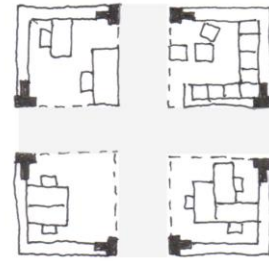
El diseño parte de una condición de cambio continuo que el edificio absorbe mediante una distinción entre dos tipos de programa. Por un lado una estructura básica que es fija y permanente, que son las circulaciones del edificio e incluye los conductos de instalaciones. Por otra parte una zona variable e interpretable, que son cuadrados de 3x3 metros destinados a las áreas de trabajo. Estas zonas interpretables son siempre iguales, pero permiten una serie de configuraciones diferentes a la hora de amueblar y usar el espacio, por lo que el conjunto resulta ser de gran diversidad. La repetición de la misma unidad permite la reprogramación del edificio, demostrando que el orden produce libertad.

Esta repetición de unidades pequeñas que componen la estructura ("competence") del edificio se ve reflejada en la consecuente repetición de un sistema constructivo que otorga al conjunto orden y unidad. Para Hertzberger la unidad significa la reciprocidad entre las partes y el todo, ya que las partes determinan el todo, y a su vez son determinadas por él. Esto implica que las limitaciones técnicas del conjunto de elementos constructivos empleados determinan la potencialidad espacial del edificio, a la vez que su diseño dependerá de las condiciones espaciales que se desean crear.

En el edificio de la Centraal Beheer todos los espacios son iguales y lo que varía es la forma de ocuparlos. Por lo tanto el sistema constructivo consiste también en la repetición de elementos prefabricados específicos que tienen siempre las mismas dimensiones.

Sin embargo, en la ampliación de la fábrica textil de Lin Mij, aunque se emplea la estrategia de la repetición para producir diversidad, se hace de manera totalmente distinta.

En este caso los requerimientos del programa exigían un enfoque casi contrario al de las oficinas. Se preveía que el negocio iba a crecer pero no se sabía ni cuándo, ni cuánto, ni qué partes necesitarían ampliación. Las necesidades industriales demandaban que los espacios fueran diferentes

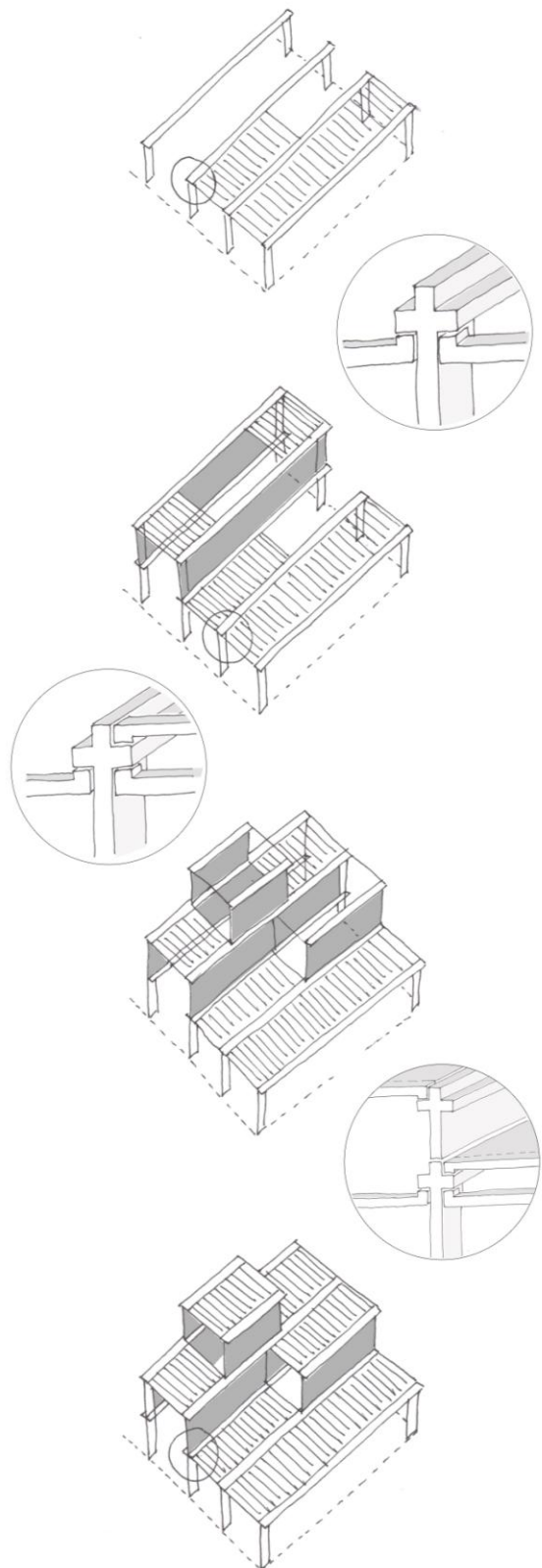
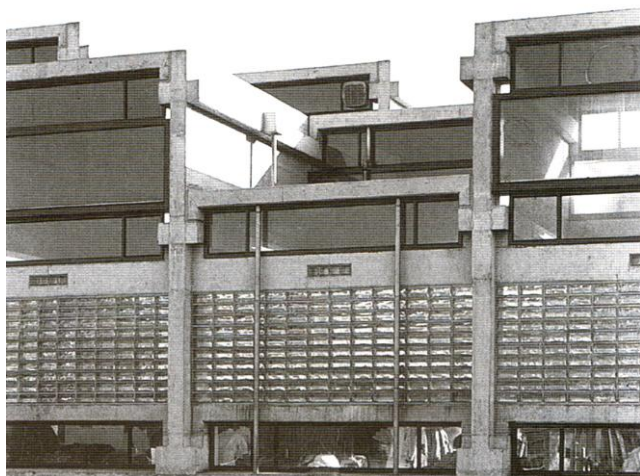


Central Beheer, Apeldoorn (Herman Hertzberger)

entre sí. El edificio debía ser flexible y ser capaz de absorber los constantes cambios en las necesidades de la empresa sin tener que adaptar la unidad constructiva. El objetivo era entonces conseguir la mayor diversidad espacial posible partiendo de una unidad básica que fuera repetible. La diversidad se consigue a través de las diferentes maneras en que estas unidades pueden asociarse unas con otras, creando una variedad de espacios más grandes.

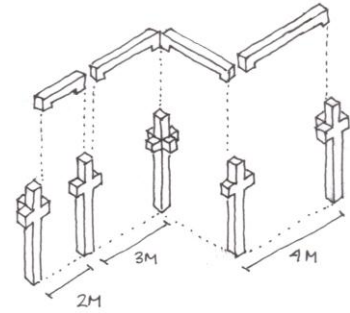
La preexistencia era un edificio lo suficientemente bueno como para ser conservado y lo suficientemente sólido como para soportar las ampliaciones, que se apoyarían sobre su tejado. El sistema consiste en unos pórticos que dejan la planta de la ampliación libre de soportes, sobre los cuales se apilan otros pórticos de menor dimensión, que amplían la altura del espacio en aquellos lugares donde sea necesario. De esta manera las unidades ofrecen la posibilidad de combinarse unas con otras de múltiples formas.

En este caso la repetición de los mismos elementos constructivos es un mecanismo que permite el crecimiento imprevisible sin que el conjunto pierda unidad y coherencia. La fuerte identidad de la unidad constructiva logra que en cada fase de ampliación el edificio constituya un todo, aunque se trate de un todo inacabado.

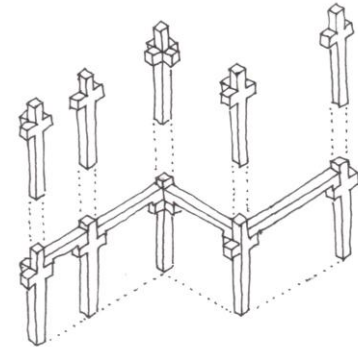


Fábrica Lin Mij, Amsterdam. (Herman Hertzberger)

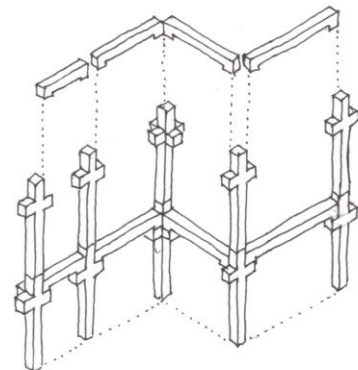
Puede observarse cómo la repetición de una misma unidad en la Centraal Beheer da lugar a espacios iguales mientras que la repetición de la unidad constructiva en Lin Mij se combina para construir espacios diferentes. El caso de la residencia de ancianos Drie Hoven aporta aun otra perspectiva más en la que la repetición del mismo elemento constructivo con diferentes dimensiones genera la diversidad espacial.



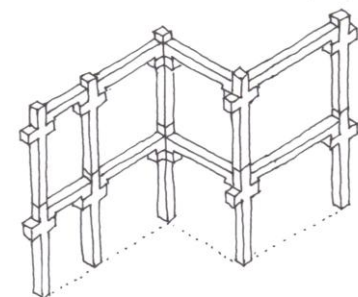
El programa consistía en un complejo que incluía el cuidado de ancianos y personas discapacitadas, pero también viviendas independientes que solo compartían los servicios comunes. Existía por tanto, una gran diversidad, ya que cada parte tenía sus propios requerimientos espaciales y normas reguladoras de sus dimensiones. Además deseaban un edificio que permitiera la intercambiabilidad, de manera que las personas tuvieran que moverse lo menos posible si sus condiciones mejoraban o empeoraban. Todas estas premisas llevaron a Hertzberger a establecer un único orden constructivo que unificara todas las partes del conjunto.



La estructura se diseñó como un armazón constituido por el menor número posible de elementos que al combinarse eran capaces de crear una gran variedad de espacios diferentes. Este orden se estableció en base a un módulo de 92 centímetros, que definía las dimensiones de tres tipos de pórticos, dando lugar a tres dimensiones de vigas: de dos, tres y cuatro veces el módulo (184 cm, 276 cm y 368 cm.) Los pilares eran también de tres tipos: permitiendo apoyar dos, tres o cuatro vigas según la función que tuvieran en el armazón (para la fachada, para las esquinas, o si son exentos).



La estandarización no solo posibilitó la permutabilidad del programa, sino también su capacidad para adaptarse a los cambios que surgieron en la organización del complejo durante su gestación. En un principio la planta se organizó entorno a unos patios cerrados, pero esta configuración demostró ser muy rígida y se produjeron modificaciones. Aún así estas modificaciones no afectaron al orden constructivo, que se mantuvo intacto, posibilitando un planteamiento más

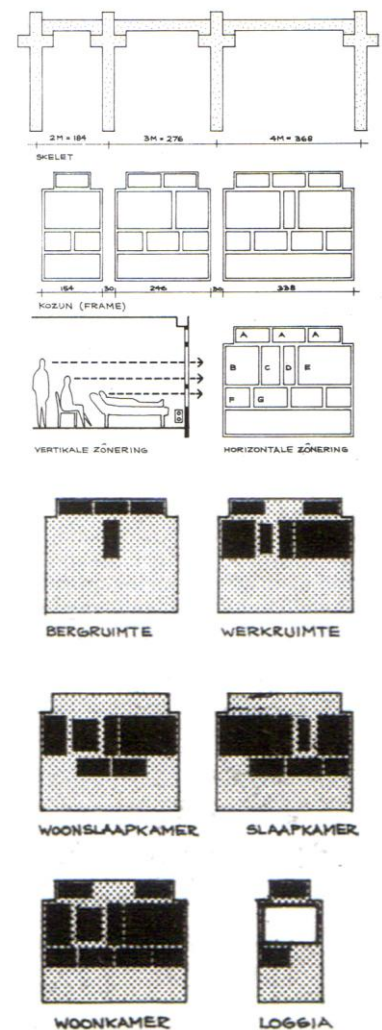


Drie Hoven, Amsterdam. (Herman Hertzberger)

flexible y más abierto. El concepto de diseño sigue vigente a pesar de que con el paso del tiempo ha habido numerosas alteraciones del edificio. La unidad y la coherencia del orden que imponen los pilares y las vigas continúa expresando la capacidad de éste para adaptarse a nuevas situaciones de decrecimiento y transformación.

Los tres tipos de pórtico dan lugar a cerramientos de tres dimensiones diferentes. Las carpinterías se diseñan como un marco constante en todo el edificio sobre el que se pueden colocar diferentes tipos de ventanas; vidrios fijos, abatibles o paneles opacos. El tamaño de las piezas se repite. Un catálogo de 7 paneles da lugar a múltiples maneras de rellenar el marco en función de la relación con el exterior que necesite el espacio al que dan servicio.

Una vez más el orden y la repetición de las dimensiones en la estructura producen una serie de combinaciones que ofrecen la diversidad deseada.



Drie Hoven, Amsterdam. (Herman Hertzberger)

La Forma Interpretable

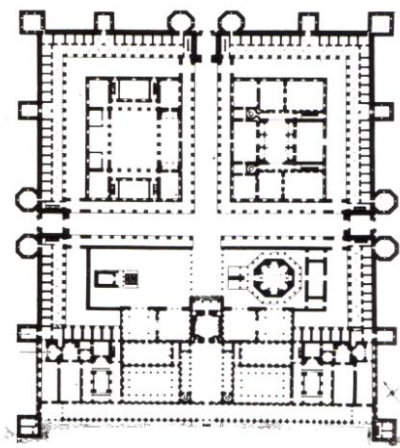
“...so here we are not talking about a notion of form that presupposes and maintains a formal and unalterable relation between object and viewer. We are concerned with form in the sense of accommodating capacity and potential bearer of meaning (...) it is this capacity to absorb and communicate meaning that determines the effect form can have on users, and, conversely, the effect of users on form. For the central issue here is the interaction between form and users, what they do to each other and how they appropriate each other”

Herman Hertzberger

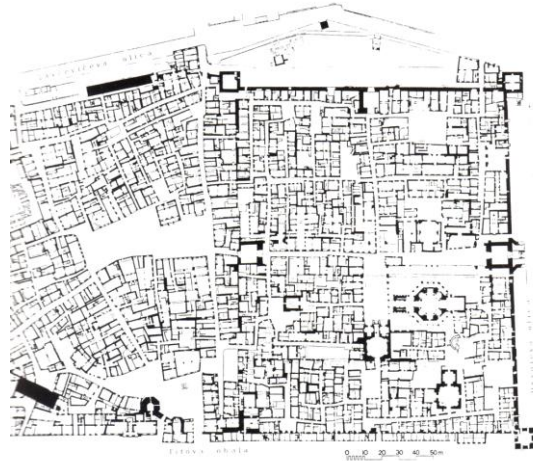
Frente a la arquitectura funcionalista de principios del siglo XX, que defendía que la Forma está al servicio de la Función, Hertzberger plantea que existe una relación de reciprocidad entre ellas. Para él la Forma tiene la capacidad de ser interpretada de diferentes maneras y albergar distintos usos, lo que establece una relación de interdependencia entre Forma y Uso, pues se influyen mutuamente. De la misma manera que una idea solo puede existir si se formula con palabras y al mismo tiempo, al expresarnos el lenguaje da forma a nuestras ideas, existe una relación de reciprocidad entre Forma y Uso. Hace así Hertzberger un paralelismo entre la relación de interdependencia de la lengua y el habla con la manera en que la forma, no solo determina el uso y la experiencia de un espacio, sino que también se ve influenciado por ellos, ya que es interpretable y puede por ello ser influenciada.

Como muestran los siguientes ejemplos hay formas que poseen la capacidad intrínseca de adaptarse a los cambios que la sociedad experimenta a lo largo del tiempo. En ellos, aunque las posibles interpretaciones no son intencionadas o deliberadas, es inherente a la Forma la posibilidad de adquirir diferentes funciones ante diferentes circunstancias, adoptando nuevos roles dentro de la ciudad.

Es el caso de las ruinas del palacio de Diocleciano que aún constituye el centro de la ciudad de Split en Croacia. Lo que una vez fueron partes de la estructura del palacio, ahora sirven de muros sobre los que se apoyan las viviendas. Se pueden distinguir fragmentos que recuerdan la función original de la estructura, que ha sido absorbida por la ciudad que lo rodea. Lo nuevo ha fagocitado a lo antiguo al mismo tiempo que la ciudad se ha adaptado a la preexistencia, manteniendo el conjunto vivo.



Palacio Diocleciano, Split, Croacia.



Otro ejemplo histórico que influenció la visión de la generación de arquitectos del Team 10 y sus sucesores, fue el anfiteatro de Arles en Francia. Durante el encuentro que tuvo lugar en Bagnols-sur-Cèze en 1960, en el que tuvieron oportunidad de visitarlo, Oskar Hansen presentó un análisis de las relaciones que se establecen entre lo individual y lo colectivo a través de su concepto de "Open Form".

"Open Form has the task of helping the individual to find himself amid the collective, to make himself indispensable in the formation of his own environment. It would seem that society should facilitate (and not impose, as Closed Form does) the development of the individual. There needs to be a synthesis between the objective, collective, social elements, and the subjective, individual elements."

Oskar Hansen. *Team 10 meetings* (1960)

La evolución del uso del anfiteatro de Arles, que fue convertido en fuerte defensivo durante la edad media y durante el s.XIX fue ocupado por edificios y habitado como un pequeño pueblo, nos muestra su carácter de Forma abierta. El anfiteatro de Lucca en Italia, por otra parte, fue absorbido por la ciudad, manteniéndose como plaza pública abierta cuya forma oval es un punto de referencia y de identidad en los alrededores. En la actualidad el anfiteatro de Arles ha sido restaurado a su estado original, lo que demuestra la reversibilidad del proceso, mientras que la configuración del de Lucca sigue sirviendo de plaza pública donde tiene lugar el mercado de la ciudad.

Los dos anfiteatros fueron construidos con el mismo propósito y al mismo tiempo, sin embargo, bajo distintas circunstancias asumieron diferentes papeles. Absorbieron su entorno y a su vez fueron absorbidos por él, pues fueron tomados como parte integrante de la nueva construcción, aportándole una identidad propia. La forma arquetípica de espacio cerrado se mantiene como característica esencial, mientras los usos que contiene cambian a lo largo del tiempo.

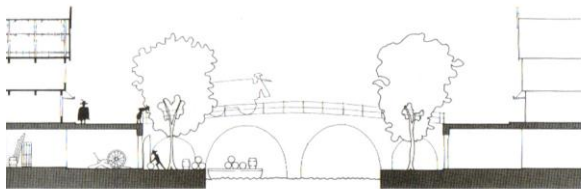


Anfiteatro de Arles, Francia.

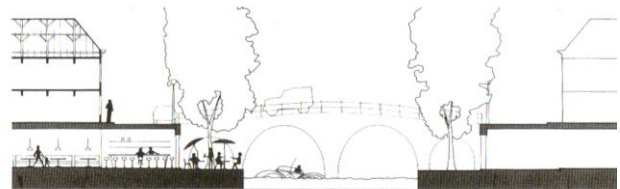


Anfiteatro de Lucca, Italia.

En la ciudad de Utrecht la diferencia de nivel entre la calle y el canal produjo la aparición de unos muelles para descargar las mercancías que se transportaban por el agua y se guardaban en almacenes situados bajo la calle. Actualmente la situación ha cambiado y nuevos usos han colonizado estas plataformas aprovechando su privilegiada situación al nivel del agua. Éstas se han convertido en paseos peatonales y los antiguos almacenes son terrazas y restaurantes que caracterizan el centro histórico de la ciudad. En este caso la forma es capaz de adaptarse a las diversas funciones y apariencias, manteniéndose en esencia ella misma, ya que la variedad de soluciones estaban contenidas como propuestas inherentes a ella. Se genera una nueva realidad de forma espontanea y no controlada debido a que la mirada y las necesidades de la gente que habita la ciudad son diferentes.



Oude Gracht, Utrecht s.XIV.



Oude Gracht, Utrecht actualidad.

Cuando algo se diseña específicamente para servir a una función no es adecuado para otros propósitos. El usuario es obligado a utilizar el espacio de la manera que se espera de él. La especificidad de la forma para responder a los requerimientos de un determinado programa conlleva fragmentación y segregación, dando lugar a proyectos rígidos e inflexibles que no son capaces de resistir el paso del tiempo y quedan obsoletos cuando las necesidades de uso cambian.

El caso contrario de la indeterminación creada por espacios fluidos y flexibles, tampoco es la solución al problema. Los espacios neutros que sirven para todo, en el intento de poder albergar todo uso no dan una respuesta adecuada a ninguno. No existe ninguna opción preferible a las demás, por lo que la flexibilidad da lugar a espacios sin carácter, que no resolverán nunca de manera óptima las

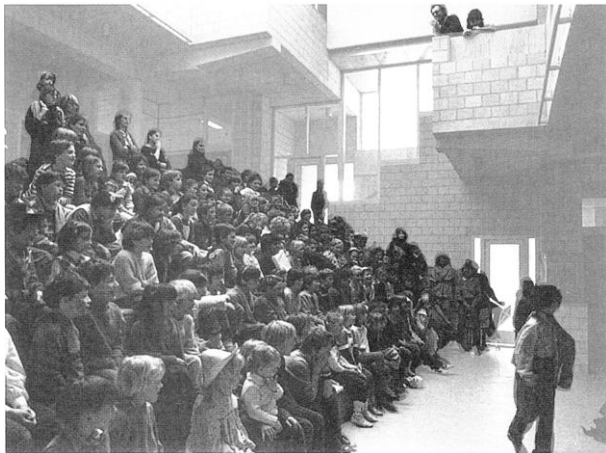
necesidades del programa. Como apunta Hertzberger “la flexibilidad representa el conjunto de todas las soluciones inadecuadas de un problema”.

Por ello Hertzberger trata de cargar a la Forma y el espacio con el potencial de acoger más usos del que estrictamente se espera de ellos. Esto significa crear formas polivalentes, que sean capaces de adoptar diferentes roles según cambien las necesidades de la gente. Se trata de escuchar y observar atentamente los usos espontáneos e imprevistos que surgen cuando la gente interpreta las irregularidades de la ciudad o los elementos que la conforman de una manera inesperada. En ocasiones las barandillas o los cambios de nivel de las aceras, son utilizados como lugares donde sentarse o donde los niños juegan. Si somos capaces de que la Forma contenga esas posibilidades desde el diseño, podremos ofrecer mucho más en menos. Esto supone entender el programa demandado por el cliente como un punto de partida que completar con toda una serie de usos posibles, que enriquecen la interacción del usuario con la arquitectura. La polivalencia permite al usuario interpretar el espacio en base a sus deseos y demandas específicas. El usuario se convierte entonces en especta-actor.



Colegio Apollo, Amsterdam. (1980-83)

Basta un cojín para convertir este espacio en un aula. Uno de cada dos escalones pasa a ser una fila de clase. Cada alumno encuentra su forma de sentarse, cruzando las piernas, recogiendo con las manos o apoyándose sobre las rodillas, pero siempre mirando hacia abajo, donde se encuentra el profesor.



La interpretación de este espacio como teatro es algo inherente al escalonamiento. La direccionalidad que impone la pendiente, centra la atención en lo que sucede abajo, en la “escena” y nos convierte en espectadores.



La escalera cambia su papel como anfiteatro por el de punto de encuentro donde los alumnos juegan. Ahora es un espacio autónomo en el que pasan las cosas, no solo desde el que se observan. La acción discurre paralela a los escalones, que son utilizados como asientos o como mesa, una mesa en la que te puedes tumbar en un momento dado.

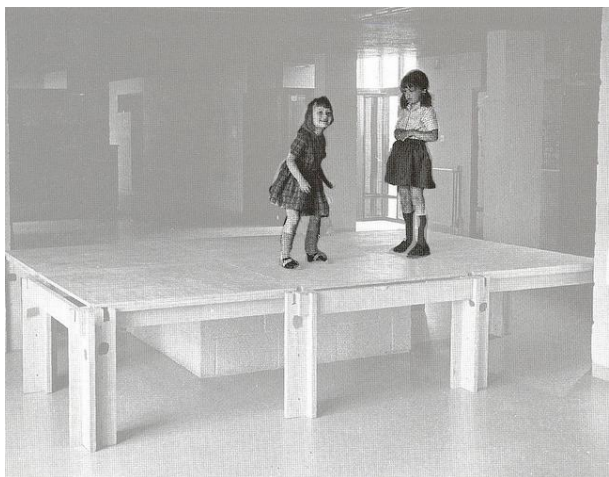


Colegio Montessori, Delft. (1960-66)

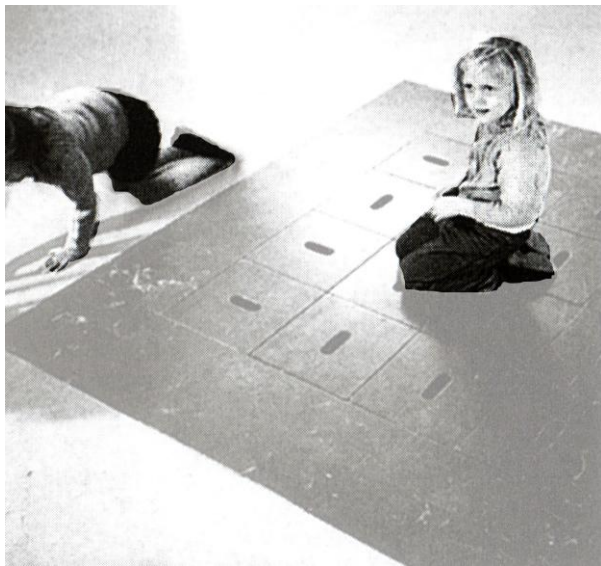
El pequeño pódium que aparece en el hall del colegio es capaz de evocar una imagen diferente dependiendo de la situación. Es una gran mesa para trabajar en equipo, un lugar para el juego o el encuentro espontáneo entre alumnos de distintas clases.



Podríamos pensar que este elemento generaría un espacio más flexible si fuese móvil, sin embargo, el hecho de que se trate de una construcción permanente lo convierte en un foco atractor de uso. Un uso que no se define específicamente, de manera que el carácter del espacio del hall depende de la interpretación que el usuario haga de él.



En su interior contiene unas piezas que pueden ser ensambladas fácilmente por los propios niños para crear un escenario. Ahora la plataforma domina el espacio y el hall se convierte en salón de actos y los niños sobre él en actores.



Colegio Montessori, Delft. (1960-66)

En el hall de la zona de la guardería se dispone otro elemento que también genera actividad entorno a él. Se trata de una depresión en el suelo que contiene unos cubos que pueden extraerse, apilarse o utilizarse como sillas. De esta manera los niños pueden configurar el espacio central según sus deseos una y otra vez.



Las pequeñas unidades pueden moverse por el espacio y producir distintas formas de reunión o juego según las asociaciones que evocan; formando un círculo, creando una montaña, una isla dentro de un lago, o formando un tren.



Los cubos a su vez están diseñados para que tengan dos disposiciones, son taburetes que al girarse se convierten en sillas con reposabrazos. Con ello se incrementan también las posibilidades de uso, pudiendo responder a diferentes situaciones, incluso sugerirlas o proponerlas.



Colegio Apollo, Amsterdam. (1980-83)

La forma de la columna ofrece explícitamente una función que se superpone a la meramente portante. Pasa así, de ser un elemento estructural que genera un porche a un lugar en el que estar, apoyar la mochila o jugar al escondite.



El lugar que se origina bajo la escalera podría convertirse en un espacio residual sin uso, pero si se le proporciona la altura adecuada, se convierte en un espacio habitable en el que aparece un banco corrido donde poder esperar a que comiencen las clases o deje de llover.



La forma surge al escuchar el uso que quiere hacer la gente de las cosas. Por eso la columna transmite una deformación al escalón, o visto de otro modo, el escalón se adapta a la columna manteniendo su carácter. Así se puede jugar a su alrededor o sentarse reposando la espalda sobre ella.



Colegio Evenaar, Amsterdam. (1984-86)

La barandilla junto a la entrada del colegio se deforma, presentando un abombamiento en sección que hace posible que los niños se sienten en ella. Una ligera variación de la forma produce que se haga otro uso de ella.



En el rellano de la escalera que conduce a la puerta también la barandilla ofrece la posibilidad de sentarse, pero esta vez aparece como una pieza especial que mediante la deformación en planta sugiere la posibilidad de pararse, encontrarse o retrasarse.



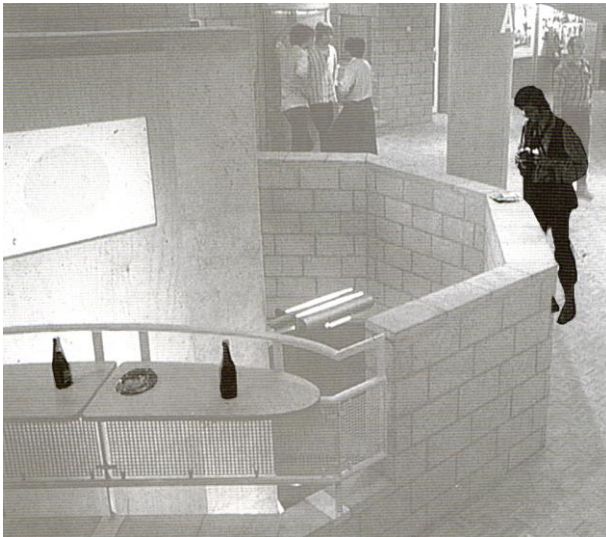
Colegio Apollo, Amsterdam. (1980-83)

La zona de entrada al colegio se convierte en un lugar con un carácter de reunión. Se ensancha para producir un lugar de espera o de descanso que invita a sentarse, ya sea para que los padres se conozcan, los alumnos se encuentren o los profesores se tomen un café.



Colegio Montessori, Delft. (1960-66)

La acción de sentarse constituye la más elemental de las maneras en que los individuos se apropian del espacio temporalmente y se relacionan unos con otros. Ofrecer la oportunidad de sentarse favorece el encuentro entorno a un lugar.



Centro musical de Vredenburg, Utrech. (1973-78)

Especialmente en un centro musical, donde la gente entre acto y acto busca lugares donde reunirse o posar sus bebidas, es importante que la arquitectura sea capaz de proporcionar los lugares para ello y de esta forma promover la interacción social.



La barandilla sin el menor esfuerzo pasa a ser mesa o banco para posibilitar que esos usos tengan lugar provisionalmente. La mayor altura del respaldo viene dada por los requerimientos de la normativa, pues la intención del diseño era que el elemento estuviera aún más integrado.



Residencia de estudiantes Weesperstraat, Amsterdam. (1959-66)

En la galería se disponen unos bloques de hormigón para aportar un tipo de iluminación baja que no moleste a las viviendas. La forma de estos bloques posibilita su interpretación como bancos, mesas donde hacer un picnic, o un lugar donde apoyar las cosas, generando una serie de usos diferentes en este espacio exterior



Plaza de Vredenburg, Utrech. (1973-78)

Para la urbanización de esta plaza se diseñan unos grandes maceteros que responden a un doble objetivo, el de plantar árboles y el de iluminar el espacio público de noche.



Estos elementos consisten en dos superficies de distinto material a alturas diferentes, que producen distintas maneras de ser usados. Permiten sentarse, apoyarse o incluso convertirse en soporte para la exposición de objetos cuando hay mercadillo.



Colegio Apollo, Amsterdam. (1980-83)

La media puerta ofrece una gama más variada de posibilidades intermedias entre abierto y cerrado.



Su uso como ventana permite al usuario controlar la accesibilidad y la relación entre exterior e interior de la estancia. La puerta puede estar medio abierta o medio cerrada según como se interprete en cada situación.



Drie Hoven, Amsterdam. (1964-74)

Constituye un gesto de invitación a la socialización. La acción de asomarse convierte a la puerta en un balcón desde el que charlar con la vecina. Es una forma de estar dentro y fuera al mismo tiempo, de desdibujar la línea que separa el interior del exterior.

La dimensión de lo pequeño

“All things should be given the right dimensions, and the right dimensions are those that enable them to be as workable as possible. If we decide to stop making things of the wrong size it will soon become clear that almost everything should be made quite a bit smaller. Things should only be big if they consist of a massing together of small units, for oversized proportions soon create distance and detachment.”

Herman Hertzberger

Cuando Hertzberger afirma que debemos construir más pequeño, se trata de ese construir lo grande en lo pequeño y lo pequeño en lo grande, a lo que hace referencia Aldo Van Eyck con la imagen de “la casa es una ciudad pequeña y la ciudad es una casa grande”. Podría traducirse como no perder nunca la perspectiva de la escala humana, buscando una cierta atmósfera de intimidad, ya que uno se siente más en casa en los espacios pequeños que en los grandes. Como decía Bachelard, “el exceso de espacio nos asfixia mucho más que su estrechez”.

Para Van Eyck el tamaño correcto o “right-size” es aquel que pone la arquitectura en relación con el hombre. Como expresa la teoría de la Relatividad, no podemos medir lo que no está en relación con nosotros. El tamaño y el número no significan nada sin una referencia. Para Van Eyck la escala humana es el tamaño correcto y por tanto la referencia correcta, y añade “lo que es grande sin ser pequeño no tiene mejor dimensión que lo que es pequeño sin ser grande”, por lo tanto algo tendrá el tamaño correcto si es a la vez grande y pequeño, mucho y poco, abierto y cerrado, simple y complejo, siendo siempre parte y todo, abarcando la unidad y la diversidad.

“space in the image of man is place, and time in the image of man is occasion. Make of each a place, a bunch of places of each house and each city, for a house is a tiny city, a city a huge house.”

Aldo Van Eyck (1962)



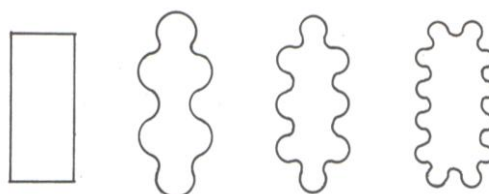
Large hat or small roof? (fotografía de George Rodger)

Si una estancia es demasiado pequeña, es inadecuada para un determinado uso, pero también si es demasiado grande, porque aunque sea lo suficientemente grande para que ocurran muchas cosas, esto no significa necesariamente que produzca que la gente se sienta a gusto en ese espacio. La mayoría de los arquitectos, cuando no tienen restricciones de ningún tipo, tienden a hacer las cosas demasiado grandes más que demasiado pequeñas. Sin embargo, hacerlo todo tan espacioso como sea posible produce como resultado distancia y desapego al lugar, pues cuanto más grande es el espacio más difícil resulta apropiarse de él. Algo que la arquitectura y el urbanismo modernos han venido a dejar en evidencia.

Frente a esto, Hertzberger defiende la postura de que debemos hacer las cosas más pequeñas, pero con ello no se refiere estrictamente al tamaño de los espacios, sino a su capacidad de adquirir diferentes roles, el de lo pequeño y el de lo grande, de ser ambas cosas al mismo tiempo. Así, Hertzberger entiende que la dimensión correcta de algo es aquella que le permite ser tantas cosas como sea posible. Se trata por tanto, de producir espacios lo suficientemente pequeños para que sean usados y lo suficientemente grandes como para ofrecer el máximo potencial de uso.

Mediante la articulación del espacio Hertzberger construye lo pequeño en lo grande. Articular es organizar diversos elementos para lograr un conjunto coherente y eficaz. Pero podemos entenderlo también como la unión de dos piezas de modo que mantengan entre sí cierta libertad de movimiento. Esto traducido al espacio arquitectónico se identifica con el concepto que Aldo Van Eyck denomina el reino del in-between. Establecer el in-between es proveer el lugar para que polaridades que son entendidas generalmente como opuestas (grande-pequeño, fuera-dentro, mucho-poco...) se reconcilien e interactúen como lo que son: dos caras de la misma realidad ("twin phenomena"). Se trata entonces de extender el límite, de crear lugares intermedios, ofreciendo una transición, que nos hace ser conscientes de lo que hay a ambos lados. De esta manera, el espacio contiene a su vez otros espacios más pequeños, o no más grandes de lo necesario, que tienen las dimensiones apropiadas para que se den en ellos las relaciones deseadas entre los usuarios.

La gran escala y la pequeña escala no son conceptos antagónicos, sino complementarios. El espacio puede ser usado de forma centralizada, por un gran número de personas, o como pequeños espacios con diversos usos, dependiendo de cómo lo interpretemos en cada situación. La articulación del espacio conlleva una mayor complejidad y por tanto, mayor interacción entre las partes y el todo. Como resultado el edificio ofrece mayor diversidad de usos y permite distintas agrupaciones de



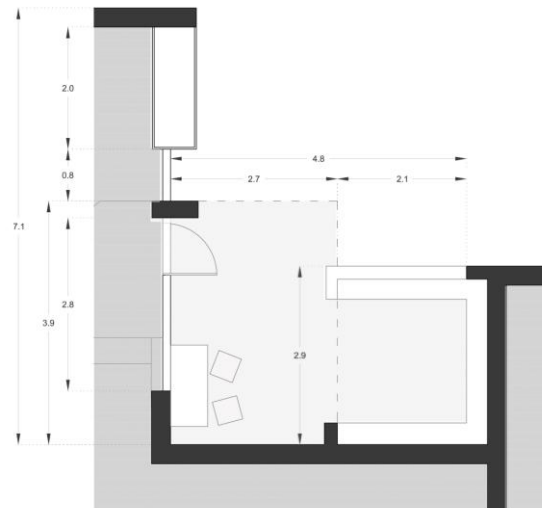
La superficie que generan las formas de la imagen es exactamente la misma, sin embargo la articulación permite que se den simultáneamente, y sin interferir entre ellos, diferentes usos.

individuos simultáneamente. Ese construir lo pequeño en realidad expande la capacidad del espacio para que más cosas sucedan en él, ganando intensidad.

En el colegio Montessori en Delft las aulas se articulan entorno al espacio central del hall. Éste se concibe a modo de plaza pública, donde se relacionan los alumnos de las diferentes clases. Las aulas se conciben como unidades autónomas, como pequeñas casas, alrededor del espacio comunitario. Cada clase cuenta con un espacio previo que sirve para que los alumnos dejen los abrigos. Estos lugares suponen una articulación entre el espacio privado de los niños, la clase y lo público, el hall. Existe una transición de un tipo de espacio al otro, que atenúa la diferencia entre ellos gracias a la aparición de esta especie de umbral del acto de entrar a clase. La entrada a la clase pasa de ser una simple puerta a ser un lugar, algo que enfatiza el lucernario que proporciona luz natural y hace de este rincón un sitio de estudio. Esta sucesión de pequeños lugares crea un entorno familiar para los niños, que ayuda a que se hagan responsables de él, cuidándolo y reforzando la afinidad emocional con su entorno.

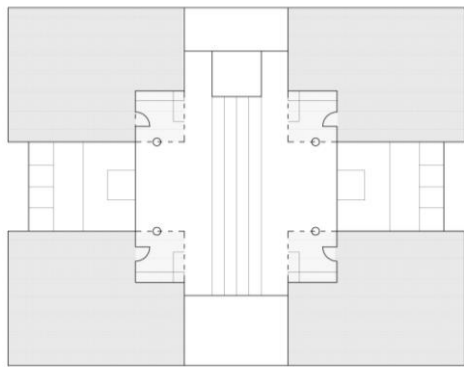


Colegio Montessori, Delft (Herman Hertzberger)

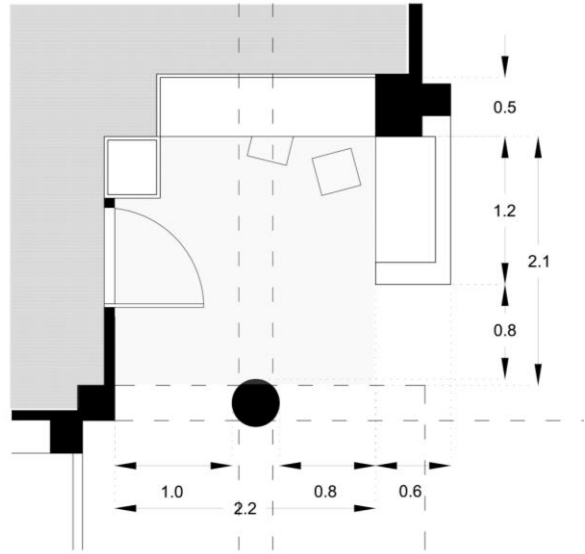


En el colegio Apollo en Amsterdam el espacio entre las clases y el hall también tiene un carácter propio. Se trata de pequeños espacios diseñados como porches adosados al aula, que sirven como zonas de estudio fuera de la clase, aunque en contacto con ella. Se generan así, diferentes posibilidades en cuanto a niveles de relación entre el aula y el espacio comunitario del hall, que son reguladas por este espacio intermedio. Gracias a su ambigüedad, estos lugares pueden funcionar como espacios exteriores o interiores al aula, adaptándose a las necesidades en cada momento.

La clase genera una esquina que configura este espacio de entrada. El límite entre fuera y dentro del aula consiste en un mueble que contiene unos pupitres hacia el exterior y una vitrina para exponer los trabajos de los niños. El espacio intermedio queda delimitado por un murete bajo, que contiene un banco hacia el interior, y por la presencia de una columna, de sección circular para no interrumpir el paso.



Colegio Apollo, Amsterdam (Herman Hertzberger)

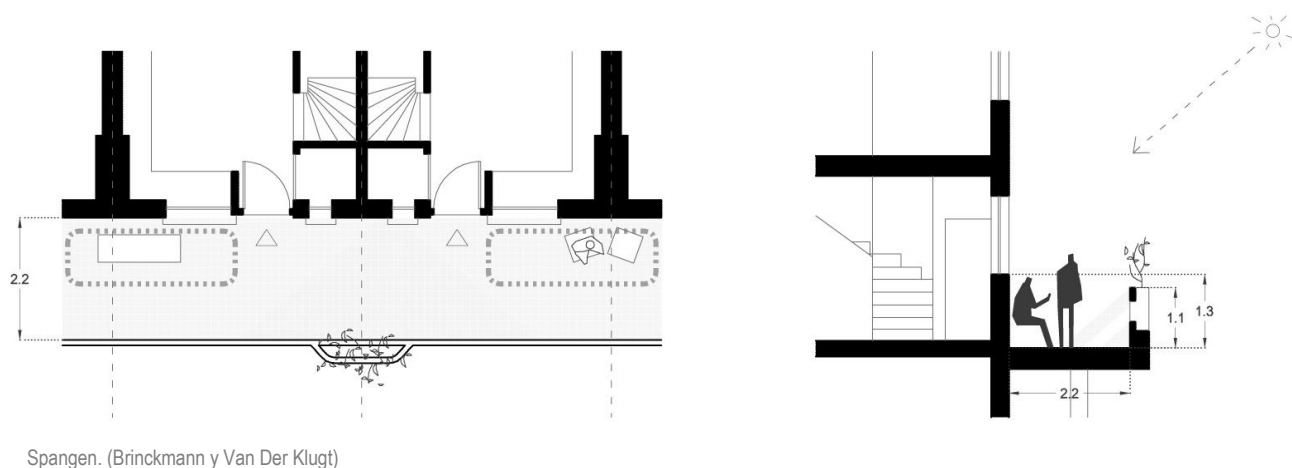


Por otro lado, construir lo grande en lo pequeño, es decir, diseñar la casa como una pequeña ciudad, implica introducir cualidades de la ciudad en el edificio. En los siguientes ejemplos esto se realiza a través de un hacer ligeramente más grandes las zonas comunes, posibilitando la aparición de espacios intermedios entre lo público y lo privado. Se trata de entender la calle no como el espacio residual que queda entre bloques, sino como un espacio complementario a la casa. De esta forma Hertzberger refuerza su tesis acerca de la relación de reciprocidad que existe entre lo individual y lo colectivo.

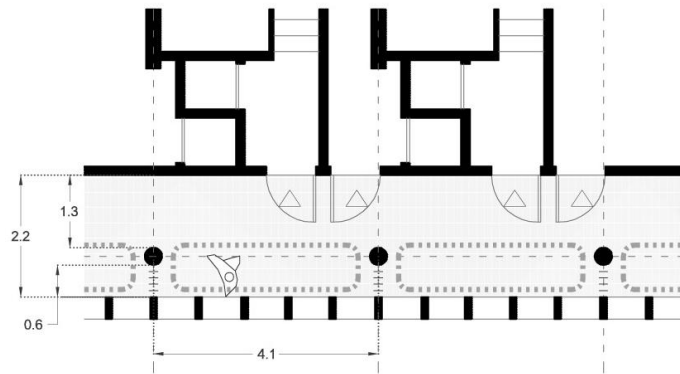
Para Hertzberger la distinción entre lo público y lo privado radica en la diferencia de sus cualidades espaciales de accesibilidad y en quién asume la responsabilidad de un espacio. Identifica lo público con aquellos lugares de los que nos responsabilizamos colectivamente y que son accesibles para todo el mundo a cualquier hora. Por el contrario, lo privado es un lugar accesible únicamente para una persona o un pequeño grupo, que son responsables de él. Pero estos conceptos no son polaridades opuestas enfrentadas, sino complementarias. Es en esos espacios entre lo público y lo privado, donde se encuentra la posibilidad de diseñar una suerte de gradación de las relaciones de accesibilidad y responsabilidad que diluyan el límite entre lo individual y lo colectivo. Mediante la articulación de lugares con diferentes grados de accesibilidad, Hertzberger introduce la ciudad en el edificio, ofreciendo al usuario una serie de espacios para lo inesperado. Estos espacios intermedios extienden su capacidad de interacción con el habitante y le hacen partícipe de la arquitectura.

En el caso de Weesperstraat y Drie Hoven, el corredor de acceso a las viviendas se convierte en una calle pública. La galería se hace más ancha con el objetivo de producir cohesión social y recuperar el espíritu de las calles de antes, cuando se concebían como una estancia comunitaria de la vivienda, siendo un lugar colectivo hacia el cual se expande la vida social. Sin embargo, dependiendo del sentido en el que estos espacios se amplían, se producen situaciones de apropiación de distinta naturaleza.

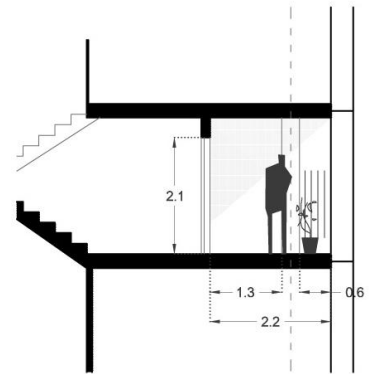
Para entender estas diferencias resulta interesante comparar la dimensión de las galerías de Herman Hertzberger con otros ejemplos precedentes de calles elevadas. La manzana de Spangen de Brinckmann y Van Der Klugt es el primer ejemplo de lo que se denomina “living-street”. Para que todas las viviendas gozasen de contacto directo con la calle, la galería que da acceso a las viviendas de la última planta fue concebida como un espacio público exterior. El hecho de que la barandilla tenga unas perforaciones que permiten ver a través y unos maceteros para contener plantas, contribuye a que tenga ese carácter público. Se amplió el ancho estrictamente necesario para permitir el paso a un ancho de 2,20 metros. Ese metro de más respecto a un corredor convencional es suficiente para permitir que los habitantes saquen los muebles a la calle o los niños jueguen. La galería se convierte en un lugar de relación para los vecinos y funciona como una especie de salón comunitario. Los vecinos sitúan los muebles junto a la entrada a sus viviendas, de forma que se generan unas zonas de estancia pegadas a la fachada, mientras que la parte exterior funciona como zona de paso.



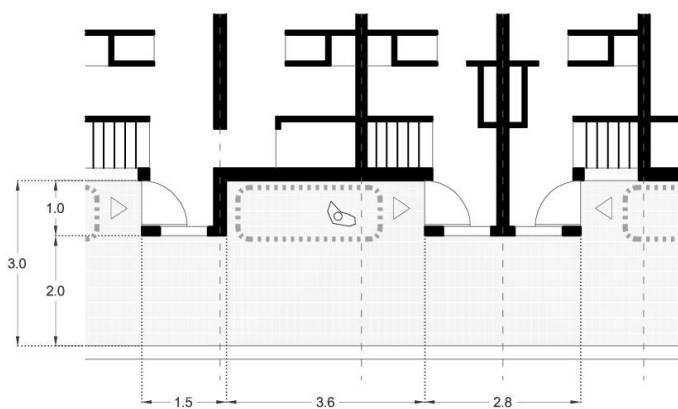
En el edificio Narmkofin de Ginzburg la galería tiene el mismo ancho que la de Spangen, pero al estar cerrada aparecen necesariamente los pilares. Éstos se retranquean 60 centímetros de la fachada, dejando la zona de paso hacia el interior de la galería. Esto se remarca situando unos altos radiadores entre los pilares y la fachada, que impiden circular por el lado exterior. Mediante este mecanismo se crean unas zonas de carácter más estático hacia el exterior de la galería. Estos espacios, al no encontrarse en contacto directo con las viviendas, no invitan al usuario a utilizarlos como una estancia de la casa, como ocurría en Spangen.



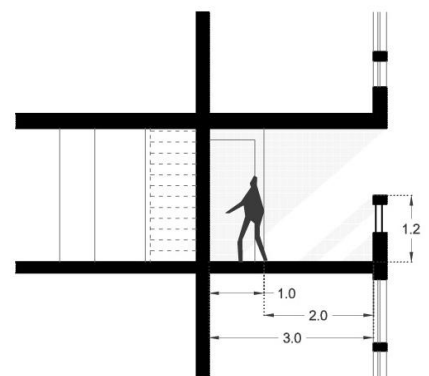
Narkomfin. (Ginzburg)



Aunque Robin Hood gardens se trate de un ejemplo coetáneo, merece la pena compararlo también con las galerías de Hertzberger. En este edificio los Smithson introducen también la calle elevada como espacio abierto, aunque esté cubierta. Aquí la galería deja un paso de 2 metros liberado de pilares. Las entradas a las viviendas se producen paralelas a la fachada, de manera que generan unos espacios más profundos frente a las puertas. Estos ensanchamientos crean una gradación del carácter público de la calle hacia el carácter privado de las viviendas, dando lugar a espacios donde los vecinos dejan las bicicletas o los carritos de los niños. Tampoco se produce en este caso la apropiación de esta zona por el usuario, debido a la falta de relación que existe entre la vivienda y el exterior. No hay ventanas que den a este espacio y esto dificulta que sea entendido como un espacio semi-privado privado.

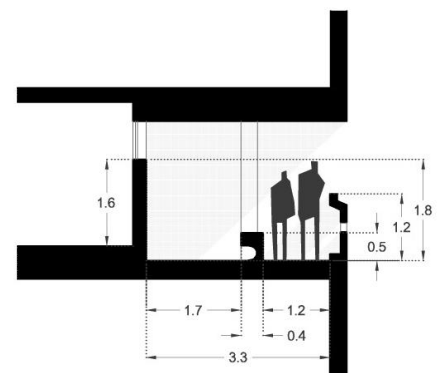
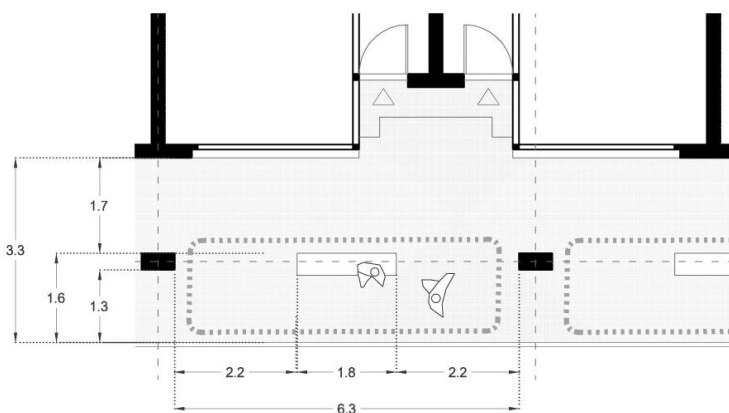


Robin Hood Gardens. (Alison y Peter Smithson)



En Weesperstraat la galería es considerablemente más ancha que en los casos anteriores, lo cual produce la aparición de pilares, que, como en el Narmkofin, se retranquean de la fachada. Sin embargo, en este caso dejan una distancia mayor entre ellos y la fachada, que permite la circulación por el exterior. Así el corredor básicamente duplica el tamaño que estrictamente debería tener, y se convierte en un lugar ambiguo abierto a diversos usos. Entre los pilares en paralelo a la fachada se disponen los mismos bancos que aparecen en el porche de la planta baja, lo que refuerza el carácter público con que se quiere dotar a este espacio. Mientras que en Robin Hood Gardens se busca mayor libertad de acción para los usuarios mediante la liberación de elementos que interrumpían el paso en la galería, en Weesperstraat los bancos situados en el medio de la galería favorecen la aparición de usos espontáneos, convirtiéndose en el núcleo de las relaciones de la comunidad. Se genera de este modo una zona de estancia en la zona exterior de la galería que produce una mayor sensación de estar en la calle.

La barandilla tiene unas perforaciones longitudinales, como en Spangen, que la hacen más permeable y permite la visión de la ciudad desde la perspectiva del banco. El hecho de que la ventana de las viviendas sea una ventana alta, para que la calle no interfiera con la intimidad deseada en el espacio privado, es otro de los mecanismos que otorgan al elemento de la galería una cualidad de espacio semi-público.



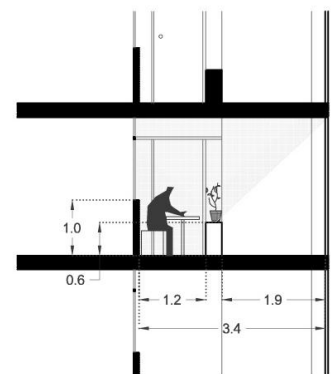
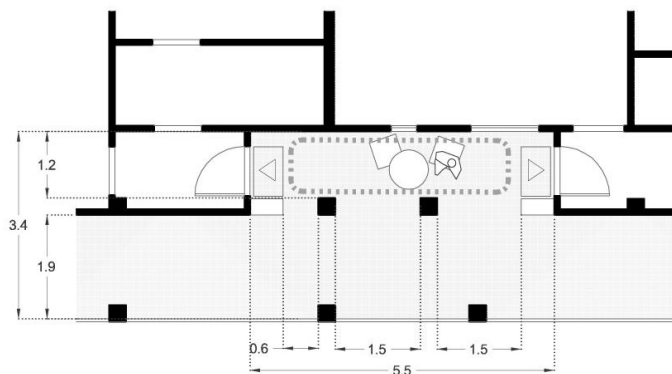
Residencia de estudiantes Weesperstraat, Amsterdam. (Herman Hertzberger)

En el caso del complejo de viviendas para ancianos de Drie Hoven a los distribuidores se les da también el carácter de calle, aunque en este caso se trata de un espacio cerrado. Sin embargo la extensión del corredor se plantea hacia el lado interior, lo cual cambia la concepción de ese espacio intermedio, que se convierte en semi-privado.

Como en el caso de Robinhood gardens, la entrada a las viviendas se produce en paralelo a la fachada. En esta ocasión el espacio extra que surge ante la puerta es compartido por dos vecinos y queda delimitado por la línea de pilares, que establece una diferencia ente el carácter de los dos tipos de espacios. Aparecen así una especie de porches junto a las puertas de acceso, que invitan al usuario a hacerse responsable de ese espacio; sacar su mobiliario, poner plantas, colgar cuadros o poner alfombras. Podemos observar como consecuencia, que el espacio de estancia tiene lugar hacia el interior de la galería. El hecho de que las ventanas de las viviendas sean bajas y uno pueda controlar sus pertenencias desde el interior favorece el que esta zona se convierta en un elemento espacial complementario a la vivienda de vital importancia.



El uso del espacio público como si fuera privado refuerza la forma de uso colectivo de un lugar. Sin embargo, Hertzberger resalta que el espacio común debe ser del tamaño adecuado, ya que si es demasiado grande la gente no se siente motivada para transformarlo y se acaba convirtiendo en un lugar vacío, pues pasan pocas cosas en pocos sitios. Pero si se da con la dimensión correcta, los usuarios se inclinarán a ejercer su influencia, expandiendo su área de acción, lo que incrementará la calidad del espacio por el interés común. La tarea del arquitecto es proporcionar la oportunidad para que el usuario se identifique con un lugar y lo use como si verdaderamente le perteneciera, pues al apropiarse de un lugar el usuario se convierte en habitante.



Residencia de mayores Drie Hoven, Amsterdam. (Herman Hertzberger)

Por último, otro edificio que desarrolla la idea de calle interior es el conjunto de oficinas de Centraal Beheer en Apeldoorn. Fue diseñado con la intención de que funcionara de nexo entre la ciudad y la estación de tren, por lo que las zonas comunes, donde se relacionan los trabajadores, se diseñaron para que gozaran de las cualidades de lo público. Por ello estos espacios se entienden como calles, aumentando su altura libre hasta la máxima posible. En este caso se varía la proporción del corredor común, dando lugar a espacios altos y estrechos iluminados naturalmente de forma cenital, que hacen referencia a las calles de las antiguas ciudades. Tiene este espacio una clara semejanza con los pasajes parisinos cubiertos, que atraviesan los bloques de manzana de manera peatonal. La ambigüedad de estas calles interiores reside en su indeterminación. No somos capaces de distinguir si nos encontramos dentro o fuera de un edificio. La dimensión y proporciones de esta calle interior, frente a las de los espacios de trabajo, generan una diferenciación en los usos que surgen alrededor de esta calle. Asociados a ella se distribuyen usos comunes a todos los trabajadores, como la cafetería, una zona de exposiciones o una fuente, que intensifican el carácter público del espacio.



Centraal Beheer, Apeldoorn. (Herman Hertzberger)



Galerie Vivienne, París.

La sugerencia del material

“in those cases where we deliberately leave something unfinished, because we expect the users to be capable of doing a better job at finishing it than we would, the basic form that is employed must, on the technical and practical level, lend itself to such purposes (...) all incomplete parts must not only be receptive to adaptation and addition, they must also clamour to be completed.”

Herman Hertzberger

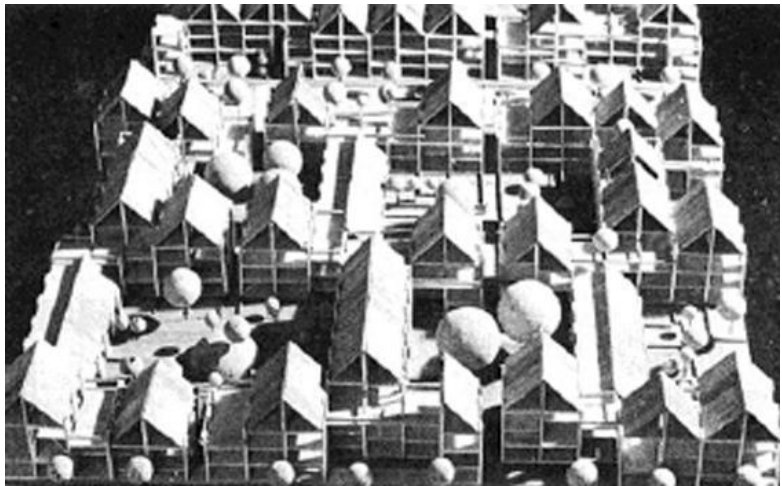
Es característico en la arquitectura de Herman Hertzberger el uso del bloque de hormigón perforado como material de construcción. Éste se deja visto, sin ningún acabado, tanto fuera como dentro de los edificios. La arquitectura aparece desnuda ante nosotros, como si no estuviera terminada del todo. El edificio se muestra a la espera de las personas, que al vivirlo lo completarán, decidiendo el aspecto final del espacio de acuerdo a sus gustos personales. La austeridad y tosquedad del acabado gris del bloque, representa una invitación que el edificio extiende hacia el usuario para que le de color al habitarlo.

En el caso de las Diagoon houses en Delft, la interacción entre usuario y arquitectura trasciende el plano interpretativo, en el cual el individuo da sentido al espacio a través del uso que hace de él. Aquí, la arquitectura se presenta llena de estímulos para que el habitante la transforme de manera literal. Estas viviendas experimentales incitan a los usuarios a que las modifiquen constantemente, adaptándolas físicamente para que se ajusten a sus necesidades y convertirlas en sus hogares.

La vivienda todavía se diseña en función de lo que unos pocos (promotores, sociólogos, arquitectos...) creen que son los deseos de muchos. Pero estos patrones colectivos de comportamiento responden a estereotipos que son vagamente válidos para todos y perfectos para ninguno. No podemos diseñar la vivienda perfecta para otros. Ni siquiera cuando la gente construía sus propias casas eran libres del todo, ya que todos somos un producto de la sociedad en que vivimos. Sin embargo, podemos ofrecer al usuario la posibilidad de interpretar esos patrones colectivos de forma personal. Esto se consigue, según Hertzberger, encontrando el equilibrio entre el espacio que se crea y el espacio que se deja. Es decir, lo que construimos y lo que dejamos abierto para que sea el usuario el que lo complete.

Hertzberger define las Diagoon houses como un “half-product” que se deja deliberadamente inacabado, pues “cabe esperar que los usuarios sean capaces de terminarlo mejor de lo que lo haríamos nosotros”.

Esta es la misma premisa de la que parte N.J. Habraken cuando plantea su teoría de *Soportes* como una alternativa para la vivienda social en masa. En ella propone separar aquello inamovible y colectivo que se da en todo edificio residencial, como la estructura, las instalaciones o las aberturas, de aquello que puede ser transformable, como las particiones interiores,



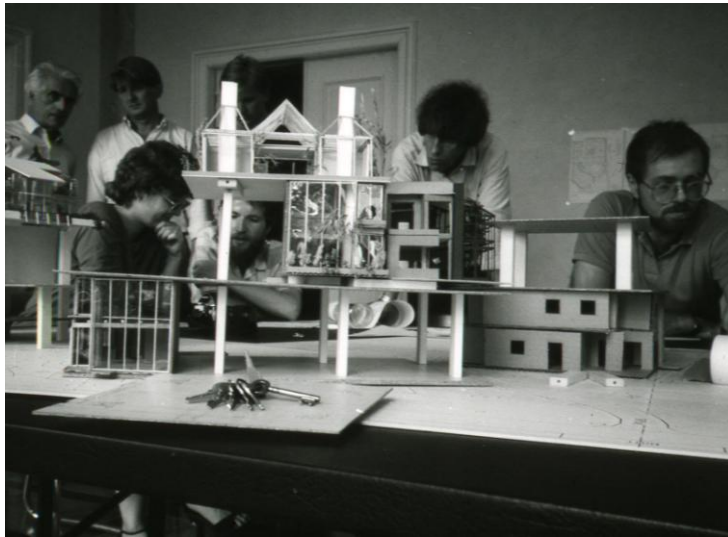
Proyecto Molenvliet (N.J. Habraken)

armarios o piezas de cocina y baños. El soporte, concebido como un esqueleto que suplente las necesidades técnicas, se entrega al usuario a modo de parcela, en la que éste construye su vivienda con elementos prefabricados. El usuario pasa a formar parte del proceso de diseño al poder elegir entre un gran rango de posibilidades que le ofrece el mercado. Habraken propone de este modo, explotar el potencial industrial de nuestra sociedad para ponerlo a disposición de la gente. El problema es que al comercializar y estandarizar los elementos de la vivienda entran en juego las leyes de competitividad y marketing, con lo que la diversidad deseada dependerá de lo que el mercado pueda ofrecer.

“Debemos proponer una arquitectura que sea capaz de separar lo que permanece de lo que cambia, en la que se establecen claramente las diversas responsabilidades correspondientes a las diversas escalas del proyecto urbano y arquitectónico: planes urbanos, proyectos de barrios, conjuntos de edificios, bloques, viviendas, habitaciones, mobiliario y equipamiento”.

N.J.Habraken

El edificio ökohaus que Frei Otto construyó en Berlín en 1988 con motivo de la IBA (Internationale Bau Ausstellung) lleva a la práctica la teoría de soportes de Habraken. Se diseñaron tres estructuras de hormigón independientes, que dejaban una altura libre de 12 metros y sobre las que se podían construir hasta cinco alturas. Sobre ellas, cada usuario tenía total libertad para construir su casa como si se tratara de una vivienda unifamiliar. Los diferentes sistemas constructivos, y su vida útil, hacen patente la distinción entre las dos partes del edificio; por un lado la estructura colectiva de hormigón armado y por otro la vivienda construida en madera o a base de elementos prefabricados de diverso carácter.

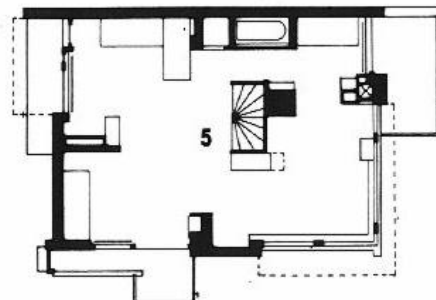


Ökohaus, Berlín (Frei Otto)

Las viviendas fueron proyectadas por distintos arquitectos, por lo que cada cambio en el diseño de una vivienda afectaba a las colindantes. Esto dificultó enormemente el proceso de diseño, ya que hubo que conciliar las voluntades de los futuros habitantes. Durante esas largas negociaciones se establecieron ciertas reglas, a petición de los usuarios, que impusieron un orden, pero simplemente como sugerencias, para que el sistema siguiera siendo

lo más libre posible. El resultado es un collage de las preferencias personales de cada uno, conformando un paisaje de gran diversidad. Aunque el proceso de diseño fue lento y de elevado coste económico, la participación directa de los habitantes ha producido un sentimiento de comunidad y de apego hacia sus viviendas.

Otra estrategia empleada para involucrar al usuario en la transformación del espacio que habita, es disponer ciertos elementos móviles que posibiliten diferentes configuraciones. El usuario puede combinarlos para que la vivienda se adapte a las condiciones que requiera cada situación. Este es el caso de la casa Schröder de Rietveld, donde aparecen unas particiones plegables que ofrecen varias alternativas de uso. De este modo los habitantes pueden cambiar instantáneamente la distribución de la vivienda, dando lugar a una cierta variedad de espacios. Si los tabiques se despliegan se obtiene una vivienda compartimentada de forma convencional, y si se recogen producen un espacio diáfano que se convierte en el salón de la casa. La propia arquitectura muestra explícitamente las posibles configuraciones que le otorgan ese carácter flexible. La facilidad con la que el usuario puede modificar el espacio produce que la vivienda se “reconstruya” cada día.



En el ejemplo de Habraken la libertad de decisión del individuo queda acotada por las posibilidades que ofrece el mercado de la industrialización. En el proyecto de Frei Otto son los vecinos los que condicionan, dentro de ese proceso participativo, las decisiones en cuanto al diseño de la vivienda propia. Y en la casa Rietveld es la propia arquitectura la que define un número finito de posibilidades entre las que el habitante puede elegir.

En las Diagoon houses de Hertzberger el material empleado supone la clave para incitar al habitante a participar del diseño de su vivienda.

El bloque prefabricado de hormigón no solo posibilita sino que anima por su simpleza constructiva a que el usuario decida transformarla y adaptarla a sus propias necesidades. Al tratarse de piezas manejables y fáciles de ensamblar permite autoconstruir ciertas partes o elementos de la casa.

El edificio consiste en un esqueleto estructural de hormigón armado y un cerramiento de bloque que se deja visto tanto por fuera como por dentro de la vivienda.

Esto puede interpretarse como una demostración de sinceridad constructiva con el objetivo de contribuir a diluir la discontinuidad entre dentro y fuera. El resultado es que las estancias exteriores pasan a formar parte de la casa sin que exista una barrera perceptiva que marque la diferencia entre el material exterior frente al material interior. De esta manera los espacios intermedios o las posibles extensiones de la vivienda se integran en el conjunto sin el menor esfuerzo.

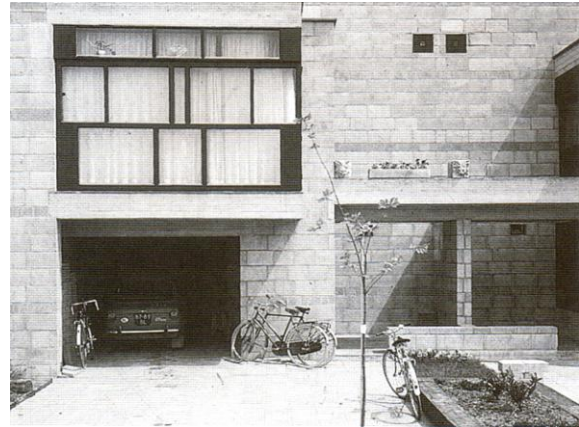
Pero para que el usuario se sienta incitado a transformar la arquitectura no basta solo con que las partes se muestren receptivas a la adición y a la adaptación, sino que deben clamar por ser completadas. Para ello Hertzberger entiende que se deben mostrar al usuario un número limitado de posibilidades inherentes al diseño, ya que demasiadas alternativas pueden tener un efecto paralizante. El habitante tiene que ser capaz de visualizar estas posibilidades por sí mismo, es decir, debe ser consciente de ellas. Las posibles transformaciones han de producir en el usuario una asociación mental en base a su experiencia previa, de manera que pueda comparar el nuevo estímulo con las imágenes que éste evoque en su mente.



Entrada desde patio trasero. Diagoon houses, Delft. (Herman Hertzberger)

Estas viviendas, concebidas como productos semi-acabados, inducen al usuario a tomar parte como sujeto activo de diversas maneras. Las estancias de la casa tienen unas dimensiones y condiciones lumínicas muy parecidas entre sí, de forma que invitan a que el habitante determine el uso de cada una según su forma de vida. Al no estar definido un uso específico y no existir una jerarquía de posición ni metros cuadrados, el habitante siente la necesidad de tomar decisiones personales respecto a cómo quiere utilizar las habitaciones de la casa. Su función dependerá de las necesidades del usuario, siendo ésta reversible si las condiciones cambian a lo largo del tiempo.

Tanto en la entrada principal como en la que da acceso al patio trasero existen dos espacios susceptibles de ser transformados con facilidad. Junto a la puerta de entrada hay un espacio abierto en el que la presencia de una viga sugiere la posibilidad de cubrirlo creando un porche. El murete bajo que se alinea con la fachada insinúa la posibilidad de cerrarlo totalmente para ampliar la vivienda. Y entre estas dos posibilidades existen todas las que el usuario sea capaz de imaginar. De manera que encontramos gente que cubre solo la mitad este espacio y lo convierte en un patio con un árbol, pero sin renunciar al porche, que protege de la lluvia estrictamente la zona de entrada. En otros casos la cubierta se hace con pavés para crear un espacio protegido, pero permitir el paso de la luz. Otros vecinos han elevado el murete bajo para que el espacio exterior sea más privado. En ocasiones se puede observar como varias operaciones han sido superpuestas a lo largo del tiempo. Primero se elevó el muro y más tarde se acabó por cerrar todo el espacio. Al techar esta zona, aparece en la planta alta una superficie que puede incorporarse a la vivienda o ser un balcón. Para hacer visible esta alternativa las ventanas de la planta alta que dan sobre este espacio pueden ser usadas como puertas, ya que la parte inferior es también abatible.



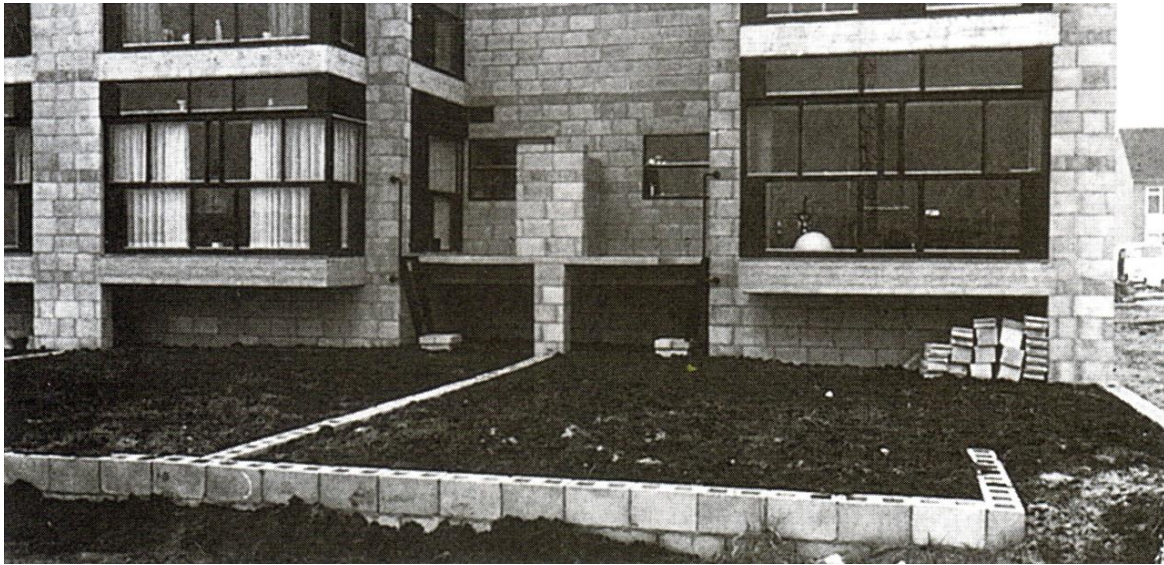
Entrada principal. Diagoon houses, Delft. (Herman Hertzberger)

La terraza elevada que se situa en la entrada al patio trasero ofrece también distintas posibilidades para la interpretación personal. Las escaleras que se proporcionaban inicialmente para salvar el desnivel eran de lo más básicas, para invitar al habitante a decidir que relación quería establecer con el patio exterior. Además un muro en forma de L separa la terraza de la casa de al lado. La sugerencia que lanza este muro al prolongarse perpendicularmente invita a incorporar este espacio al interior de la vivienda, de la misma manera que ocurre en la entrada principal. De forma que algunos vecinos lo han convertido en una ampliación de la cocina, construyendo con madera una plataforma adyacente a modo de terraza, mientras otros lo mantienen abierto como un patio que disfruta de gran privacidad.

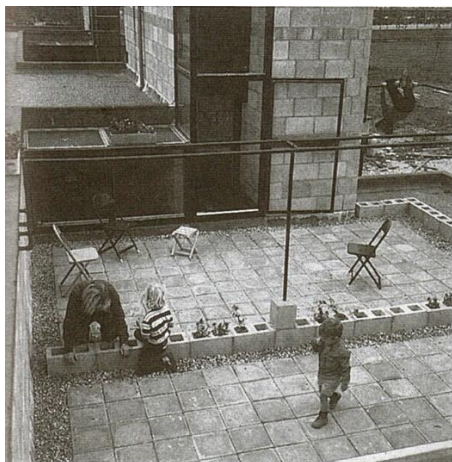


Entrada trasera. Diagoon houses, Delft. (Herman Hertzberger)

El tratamiento que se hace del espacio trasero de las viviendas constituye otra forma en la que sugerir al habitante su papel participativo. Para delimitar los patios de las viviendas contiguas, Hertzberger dispone tan solo una hilera de bloque de hormigón perforado que marca en planta el límite de la propiedad de cada vecino. Esta hilera funciona como cimientos sobre los cuales construir un muro opaco, una valla de madera, o una estructura metálica sobre la que crecerá la vegetación. Esta operación incentiva al usuario a decidir la relación que quiere establecer con sus vecinos, ofrece una invitación a que cada uno responda a sus deseos, una decisión que quizás de no haber existido el germen de valla el ocupante no habría sido capaz de tomar por su cuenta.



Patio trasero. Diagoon houses, Delft. (Herman Hertzberger)



Terraza. Diagoon houses, Delft. (Herman Hertzberger)

En las terrazas de la primera planta de las viviendas ocurre lo mismo, se aporta la primera hilera de bloque que incorpora una mínima estructura metálica, de forma que se legitima al usuario a decidir cómo es ese límite dependiendo de sus necesidades y deseo de privacidad. La estructura por sí sola no tiene más función que sugerir la capacidad de cada uno de adaptar el espacio para albergar los usos que el habitante quiera darles. No es una barandilla, pero puede convertirse en una, no es un cerramiento, pero puede ser soporte de uno, delimita el espacio de una forma abierta, de tal modo que construcciones espontáneas, como un invernadero, de naturaleza totalmente ajena al lenguaje del proyecto inicial, tengan cabida sin comprometer la unidad del conjunto.

En el exterior encontramos otro ejemplo de cómo el material puede ser empleado de tal modo que incentive al usuario a tomar la responsabilidad de configurar su entorno más cercano. En las Diagoon houses las zonas frente a las viviendas fue tratada como si fuera parte del espacio público al pavimentarse con baldosas de hormigón que evocan asociaciones con la calle, pues es lo que suele utilizarse en las aceras. Las zonas que pertenecen a cada vivienda no fueron marcadas con ninguna distinción ni había nada que sugiriera una concesión a lo privado. Sin embargo los habitantes fueron retirando algunas de las baldosas para colocar zonas con vegetación, de manera que dejaban algunas baldosas para crear caminos de acceso a las viviendas o para crear una plaza de aparcamiento. Cada usuario utiliza la zona frente a su casa de acuerdo a sus deseos y necesidades tomando tanto espacio como quieren y dejando el resto como espacio público. Si se hubiera partido de la idea de zonas privadas probablemente nadie hubiera cedido espacio al acceso público y habría una división radical entre vivienda y calle. De esta forma espacio público y privado se superponen dando lugar a espacios intermedios, enriqueciendo las relaciones entre lo colectivo y lo individual. Es el usuario quien decide el papel que quiere tomar y expresa el tipo de individuo que quiere ser y cómo quiere que los demás le vean.



Acceso principal. Diagoon houses, Delft. (Herman Hertzberger)

La apropiación a través de los objetos

“You can only develop an affection for things that you can identify with -things on which you can project so much of your own identity and in which you can invest so much care and dedication that they become part of you, absorbed into your own personal world (...) it seems as if the object needs you, not only can you decide to a large extent what happens to it, but the object itself gets a say in your life as well; this kind of relationship too may evidently be seen as a process of mutual appropriation.”

Herman Hertzberger

La noción de apropiación surge en el contexto de la psicología fenomenológica, que entiende el habitar como una experiencia subjetiva, en la cual el individuo es un sujeto activo que da significado al mundo que le rodea. Esto implica una apropiación diferente para cada persona y refleja el carácter temporal del término, pues está sujeto a los cambios que experimente el individuo a lo largo del tiempo.

"Apropiarse de un lugar no es sólo hacer de él una utilización reconocida, sino establecer una relación con él, integrarlo en las propias vivencias, enraizarse y dejar la propia impronta, organizarlo y devenir actor de su transformación. Puede ser también acotarlo para limitar el acceso sólo a los elegidos, aceptados, y con ello diferenciarse de los demás, situar su lugar en la sociedad, especificándose y oponiéndose"

M.J. Chombart de Lauwe (1976)

La apropiación del espacio, o el apego al lugar, se definen como procesos de interacción del hombre con el medio físico, ya sea mediante la acción-transformación o mediante la identificación simbólica con ellos. Gracias a estos procesos el lugar se carga de significado y es percibido como propio, integrándose como elemento representativo de la identidad del individuo. Podría decirse entonces, que a través de la apropiación el individuo se hace a sí mismo, pues lo que es apropiado no es el espacio o la casa, sino su significado y los tipos de relaciones que se establecen con ellos.

La manera más inmediata en que las personas adaptan el espacio y lo personalizan es a través de su organización y la disposición de sus cosas, es decir, a través de los objetos. Su colocación en el espacio o la forma en que se distribuyen los muebles en una estancia es la proyección de la imagen de nosotros mismos. Para Baudrillard “la configuración del mobiliario es una imagen fiel de las estructuras familiares y sociales de una época”, ya que refleja cómo vivimos y que relaciones tenemos con los demás.

Los objetos, de acuerdo a la definición de Baudrillard, tienen dos funciones: una la de ser utilizados y otra la de ser poseídos. Esa posesión entendida como una pasión, la de la propiedad privada, convierte los objetos cotidianos en algo más, no sujetos solo a su materialidad o funcionalidad, sino en algo relativo a la persona que los posee, a un recinto mental, en el cual es el individuo el que otorga de significado al objeto.

“Los muebles y los objetos tienen como función, en primer lugar, personificar las relaciones humanas, poblar el espacio que comparten y poseer un alma. La dimensión real en la que viven está cautiva en la dimensión moral a la cual deben significar. (...) Los objetos tienen así (sobre todo los muebles), aparte de su función práctica, una función primordial de recipiente, de vaso de lo imaginario. A lo cual corresponde su receptividad psicológica. Son así el reflejo de una visión del mundo en la que cada ser es concebido como un “recipiente de interioridad”, y a las relaciones como correlaciones trascendentes de las sustancias.”

Jean Baudrillard. *El Sistema de los Objetos*

Las personas vuelcan sobre el objeto, definido por Baudrillard como “ese figurante humilde y receptivo, esa suerte de esclavo psicológico y de confidente”, una serie de significados personales que establecen entre las personas y las cosas que poseen unos lazos afectivos. De esta manera seres y objetos están ligados entre sí, ya que existe una relación de complicidad entre ellos, a la que se refiere Hertzberger como un proceso de apropiación mutua, que sugiere que el objeto también nos posee a nosotros.

La forma de colonizar el espacio y hacerlo nuestro pasa por la manera en que nuestros objetos, herramientas y muebles se convierten en mediadores entre la realidad y nuestra realidad, aquella a la que manera consciente o inconsciente cargamos de connotaciones personales. Los objetos se convierten así, en símbolos impregnados de significados en base a nuestra experiencia y las asociaciones mentales que desencadenan, capaces de trasladar al espacio en el que se ubican esos significados.

La primera acción que conlleva el habitar un espacio es disponer nuestras cosas en él, dar a las estancias el carácter que deseamos de ellas. Es ese poetizar al que se refiere Heidegger, entendido como la acción de los habitantes de transformación, manipulación, reutilización y personalización del espacio mediante la cual se convierten en “artistas cotidianos” como los denomina Michel de Certeau.

“Poetizar, en tanto que es el propio tomar medidas de la dimensión del hecho de habitar, es la construcción inaugural. Poetizar es lo primero que deja entrar el hecho de habitar del hombre en su esencia. Poetizar es el originario dejar habitar.”

Martin Heidegger



Le Corbusier denominaba “les objets à réaction poétique” a aquellos objetos de naturaleza orgánica que coleccionaba por resultarle fascinantes e inspiradores para sus pinturas. Consideraba estos objetos encontrados, que están por todas partes, bajo nuestros pies, en cualquier lugar, dignos de admiración, en cuanto que expresaban y contenían las leyes de la naturaleza. Siempre los tenía en el estudio sobre una mesa y los consideraba una herramienta de meditación sobre la resistencia de los materiales y la armonía y belleza de las formas.

Cuando observamos algunas fotografías de Le Corbusier podemos apreciar la cuidadosa disposición de ciertos objetos que aparecen como testigos del habitar. Como si se tratara de objetos de reacción poética encontrados fortuitamente sobre la misma superficie, podemos interpretarlos como la materialización de la identidad entre poetizar y habitar a la que hace referencia Heidegger.

Pero la situación de estos objetos en la fotografía, sus formas, las distancias entre ellos, no tiene nada de azaroso. Los objetos inertes son huellas de la presencia de la vida, es una forma de humanizar la fotografía de arquitectura. Le Corbusier emplea los objetos como instrumentos que transmiten el modo de vida del hombre moderno, que indican cómo vivir en esa nueva arquitectura. Así las cosas sobre la mesa construyen un relato incompleto que tiene como objetivo desencadenar una serie de reacciones y emociones en el espectador.

El sombrero y las gafas de lentes circulares nos hacen imaginar a un hombre como Le Corbusier disfrutando de la vida relajada al sol en ese espacio exterior de la casa. La ausencia de mobiliario, de una cómoda silla donde se sienta ese hombre moderno ausente, resalta de manera premeditada la capacidad autónoma de la arquitectura de aportar todo lo necesario para ser ocupada.

Los objetos tienen una función de representación, de comunicación de lo que las personas son. Como recipientes o vasos, como los describe Baudrillard, que contienen la identidad del que los posee, están cargados de significado. Los objetos, aquellos a los que nos unen lazos afectivos, se

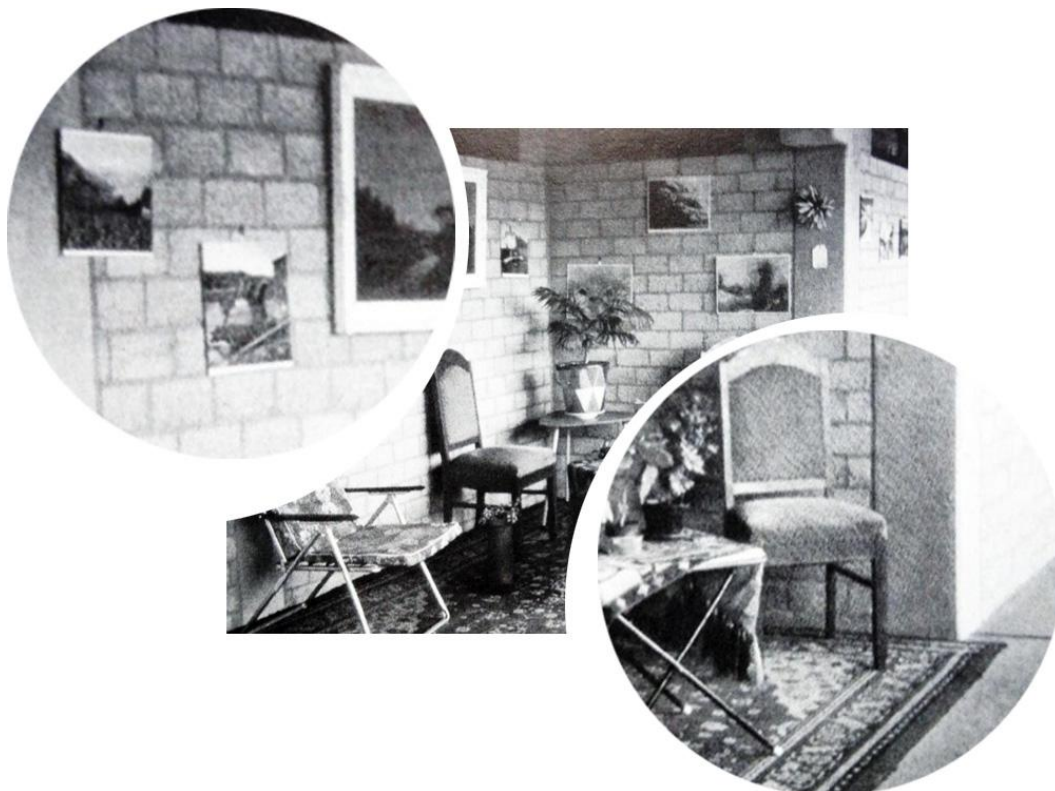
convierten en mediadores entre nosotros y la arquitectura y al colonizarla con ellos, proyectamos nuestra identidad en el espacio y tomamos posesión de él. Nos ligamos emocionalmente a ese espacio influenciándolo, personalizándolo y lo reconocemos como algo nuestro, pues contiene nuestras cosas, y por tanto a nosotros mismos.

Solo se puede desarrollar afecto por las cosas con las que te identificas, a las cuales quieres y cuidas, de manera que se convierten en parte de ti y son absorbidas por tu mundo personal. Por eso cuanto más capacidad tenga el usuario de influenciar su entorno, más se apropiará de él.

Pero como dice Hertzberger, el proceso de apropiación es mutuo, pues a la vez que el usuario completa y da color a la arquitectura al habitarla, las personas extienden una invitación a las cosas para que completen y coloreen su propia existencia.

Por eso en su arquitectura siempre hay espacio para las cosas. Aparecen en lugares inesperados elementos que incitan a ser ocupados por esos objetos que traen las personas con ellos. Se superpone así una estrategia sobre todas las demás, que convierte a la arquitectura en acogedora del proceso de habitar. Una arquitectura que da la bienvenida al nuevo ocupante, permitiéndole llenarla de significado, una arquitectura que clama por ser completada con la vida. Son esos detalles los que permiten que el espacio como ente abstracto se transforme en un lugar.

A diferencia de las fotografías de Le Corbusier, en las que los objetos están elegidos y forman una composición medida que trata de representar, en las fotografías de la arquitectura de Hertzberger los objetos son rastros reales de las personas que la habitan.



El muro aparece entonces lleno de cuadros y fotografías en una suerte de colección de recuerdos colgados. Aparecen los muebles del habitante, no aquellos de diseño que el arquitecto dispone en el espacio como modelos posando para la fotografía, sino esos que ha acumulado a lo largo de su vida. Cada silla es diferente a las demás, creando un conjunto heterogéneo de invitados sentados a la misma mesa. Las plantas humanizan el espacio y acaban de convertirlo en el verdadero salón de la casa, aunque nos encontremos en un pasillo. La alfombra constituye la capa más fina y sutil que se interpone entre el usuario y la arquitectura. Delimita una superficie estableciendo una diferencia de textura y aporta unas cualidades de confort al espacio que lo hacen un lugar habitado.

Hertzberger, consciente de la necesidad de los usuarios de establecer vínculos con el espacio, prepara su arquitectura para acogerlos e incluso motivarlos a adaptarla a su personalidad. La arquitectura funciona entonces como algo permanente, como una estructura (“competence”) con capacidad para contener los objetos y por extensión los habitantes, y las personas y sus enseres suponen la ocupación provisional (“performance”) de esa estructura, que cambiarán con el tiempo. Los detalles presentes en muchas de sus obras muestran continuamente el deseo de que ésta sea transformada a la llegada del habitante. Cada rincón, cada superficie, cada hueco, se presenta como una oportunidad para servir de intermediación entre lo construido y el usuario. A través del estudio de detalles intentaremos analizar como la arquitectura de Hertzberger presenta una invitación a ser ocupada y apropiada.



La estantería

El revés de la escalera o la estantería escalonada se ofrece para que el usuario la colonice con sus objetos. Es un elemento que necesita de la llegada del habitante a la casa para cobrar sentido.

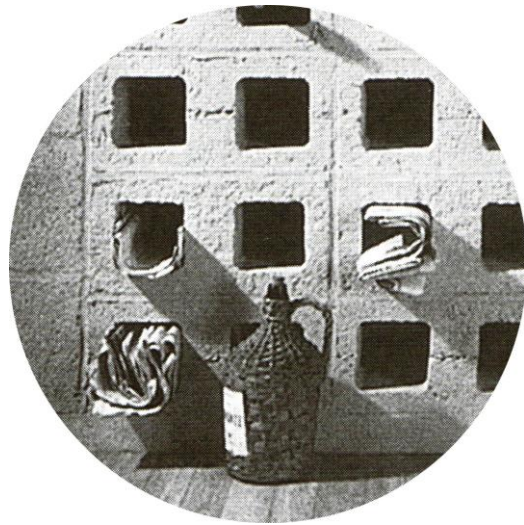
En la entrada a esta vivienda un pequeño murete supone el lugar ideal para colocar una enredadera que se encarga de dar la bienvenida al hogar. El espacio se transforma en lugar, en el lugar de esa persona que lo personaliza y lo humaniza adaptándolo a sus gustos.



En el dintel que se crea bajo la viga surge un elemento cuya función es iluminar y diferenciar así dos espacios en la clase, pero además sugiere la posibilidad de contener y almacenar aquellos objetos o útiles fuera del alcance de los niños.

El hueco

Cuando el bloque de hormigón se emplea dejando abiertas las perforaciones que sirven para aligerarlo, se activa su capacidad para contener. Estos huecos se presentan ante nosotros como una oportunidad para almacenar objetos o herramientas útiles, ya sea en el frente de una chimenea o de un fregadero.



Cuando las características perforaciones aparecen creando una superficie horizontal son utilizadas como macetas. Por supuesto la gente hubiera encontrado otras formas para poner plantas en las terrazas y patios, pero como los bloques se muestran en sí mismos incompletos llaman a la gente a que los utilice de alguna forma.

Los compartimentos del bloque se convierten en contenedores donde jugar con barro o soportes donde hacer cabañas con palos y telas. Los agujeros dejan abierto a la imaginación de los niños un sinfín de oportunidades de uso informal, lo que supone un estímulo educativo para el desarrollo de la creatividad.





La vitrina

Sobre las puertas hay un espacio que se gana aportándole una anchura suficiente para colocar objetos o plantas en él. Pero el éxito de este espacio radica en que es accesible desde el interior del aula, pues de este modo su aspecto depende del carácter que cada clase quiera darle.

Las ventanas son vitrinas que muestran hacia el exterior orgullosas lo que somos. Las carpinterías aprovechan su situación privilegiada para ofrecer más de lo que se espera de ellas y los alumnos las emplean para hacer su clase reconocible desde lejos.



Exponer es mostrar, es compartir partes de nosotros mismos que enseñamos conscientemente a los demás. Cada clase cuenta con un espacio especialmente destinado a ello que se sitúa como pared divisoria entre el aula y los espacios comunes del colegio.

La barandilla

Cada esquina es igual y sin embargo única. La barandilla es un elemento configurable siendo siempre el mismo, sin alterar su composición ni su aspecto físico. Simplemente está vacía, esperando que los ocupantes de cada espacio la doten de carácter, poniendo sus plantas, libros y objetos personales sobre la repisa o tras el vidrio.



La barandilla presenta hacia el exterior un mínimo peto, que trata de evitar que los objetos puedan precipitarse al vacío. Este pequeño detalle define su intención de servir para mucho más que asomarse.

La arquitectura nos asiste, está siempre ahí para apoyarnos y soportar nuestras herramientas de uso diario, ya sea el destornillador o una vela. Algo tan sencillo como una superficie horizontal a la altura apropiada, tampoco demasiado grande, lo justo para poder apoyar el vaso y tomarse un café junto a un compañero de piso en la terraza.





Cuatro cojines, algunas plantas, un cenicero y una mesa. Los objetos nos harían pensar que se trata de la terraza de una cafetería, o el jardín de una casa privada, sin embargo este espacio, cuidadosamente diseñado para acoger a las personas que le darán vida, es un rellano de escaleras en un bloque de viviendas.

La silla

Los cojines se superponen a la arquitectura desnuda y la visten. Como una fina capa que el usuario despliega entre él y lo construido, lo blando amortigua el contacto entre ellos, aportando la confortabilidad necesaria a los muebles que, diseñados como un todo con el espacio, invitan a tomar posesión de ellos.



La arquitectura es explícitamente silla en cuanto el cambio de material lo indica. Pero necesita de otros elementos que complementan su función. La disposición de los muebles como la mesa, la lámpara o la silla enfrentada, colaboran para que nos apropiemos temporalmente de este espacio.

¿Puede la arquitectura cambiar la sociedad a la que acoge,
o es la sociedad la que da forma a la arquitectura?

¿Podemos dar respuesta a las demandas de la sociedad sin involucrar a
aquellos que van a habitarla?

¿Es capaz la sociedad actual de asumir un papel participativo en la
determinación de su entorno?

Bibliografía

_ **Louis I. Kant. Escritos, conferencias y entrevistas.** Alessandra Latour. El escorial 2003. El croquis editorial

_ **Aldo Van Eyck Writings. The Child, the City and the Artist.** Francis Strauven y Vincent Ligtelijn. 1962. Sun

_ **Structuralism in Dutch architecture.** Wim J.A. van den Heuvel. Uitgeverij 1992. 010 Publishers

_ **Mat-building.** Barcelona 2011. Documents de Projectes d'Arquitectura DPA. Vol 27-28. Pag

_ **Team 10 in search of a Utopia of the present.** Max Risselada y Drk van den Heuvel. Rotterdam. Nai publishers.

_ **Lessons for students of architecture.** Herman Hertzberger. Rotterdam 1991. 010 Publishers

_ **Articulations.** Herman Hertzberger. Munich 2002. Prestel-Verlag.

_ **Estética Relacional.** Nicolas Bourriaud.

_ **El Sistema de los Objetos.** Jean Baudrillard.

_ **La apropiación del espacio.** E.Pol (1996) Publicacions Universitat de Barcelona, Monografies Psico/Socio/Ambientals nº 9

_ **Facilità y non finito en Las Vidas de Vasari.** Carlos Montes Serrano. Valencia 2004. Revista de expresión gráfica arquitectónica EGA. Vol 9. Pag 58-6

_ **Lo ideado como entidad inacabada.** Rafael García Quesada. Valencia 2010. Revista de expresión gráfica arquitectónica EGA. Vol 16. Pag 140-148